# Über die deutsche Filmindustrie und ihre volkswirtschaftliche Bedeutung unter Berücksichtigung ihrer internationalen Beziehungen

*

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
Einer Hohen Staatswirtschaftlichen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München vorgelegt

von

**Curt I. C. Andersen**
Filmfabrikant in Starnberg

1929

Druck: J. G. Weiß'sche Buchdruckerei, München.

Es sei mir an dieser Stelle gestattet, meinem verehrten Lehrer, Herrn Geheimer Rat Professor Dr. Walther Lotz, für die mannigfachen Anregungen und Hinweise, welche er mir in der Zeit der Entstehung vorliegender Arbeit in so reichem Maße zukommen ließ, meinen ergebensten Dank auszusprechen.

# INHALT.


A. EINLEITUNG: . . . . . 9
Der Begriff der Filmindustrie . . . . . 9

B. HAUPTTEIL: . . . . . 11

I. Der Aufbau der Filmindustrie . . . . . 11
a) Die Rohfilmfabrikation . . . . . 11
b) Die Produktion und ihre Hilfsindustrien . . . . . 12
1. Die Spielfilmherstellung . . . . . 12
2. Die Kulturfilmherstellung . . . . . 14
c) Die Vertriebsorganisationen . . . . . 15
d) Der Verleih . . . . . 16
e) Die Lichtspieltheater . . . . . 17

II. Das Produkt und seine Eigenschaften . . . . . 18
a) Die Aufnahme . . . . . 18
b) Die Entwicklung und das Kopieren . . . . . 22
c) Die Entstehung des vorführungsfertigen Filmstreifens . . 23

III. Die Arbeitsfaktoren der Filmherstellung . . . . . 26

IV. Die handelsrechtlichen Formen im Aufbau der Filmfirmen und ihre Ursachen . . . . . 31

V. Kurzer Ueberblick über die Entwicklung der Filmindustrie, insbesondere der deutschen . . . . . 35
a) Die Entstehung des Begriffes Filmindustrie . . . . . 35
b) Die deutsche Filmindustrie vor dem Kriege . . . . . 38
c) Ihre Entwicklung während des Krieges . . . . . 41
d) Ihre Nachkriegsentwicklung . . . . . 42
e) Ihr Einfluß auf die Entwicklung der ausländischen Industrie 47
f) Die amerikanische Filmindustrie und die Entstehung ihrer Vormachtstellung . . . . . 48

VI. Die Standortfrage in der Filmindustrie . . . . . 51
a) In klimatischer Hinsicht . . . . . 52
b) Die Orientierung nach verfügbaren Arbeitskräften . . . 53
c) Der Standpunkt der Absatzmöglichkeiten . . . . . 56
d) Der Finanzierungs- oder Kapitalstandpunkt (das Unternehmertum) . . . . . 57
e) Die Möglichkeit der Amortisation im Herstellungslande . 59

VII. Die Konzernbildung . . . . . 60

VIII. Die Filmzensur und die Filmpresse . . . . . 62
a) Der Einfluß der Zensur auf das Ergebnis des Arbeitsherganges bei der Filmherstellung . . . . . 62
b) Der Einfluß der Fach- und Tagespresse auf den Absatz der Filme . . . . . 63

IX. Die Möglichkeit der Vorbildung für die Arbeit in der Filmindustrie . . . . . 65

X. Der Einfluß der Einfuhr fremder Filme auf die Wirtschaftslage der deutschen Filmindustrie . . . . . 67
a) Die Regelung der Einfuhr der fremden Filme nach Deutschland . . . . . 67
b) Ihr Einfluß auf das Geschäft der Lichtspielhäuser . . . 68

XI. Die Frage der Ausfuhr deutscher Filme . . . . . 69
a) Die Grundlagen ihrer Konkurrenzfähigkeit auf dem Weltmarkt . . . . . 69
b) Die Absperrung der Vereinigten Staaten von Amerika gegen deutsche Filme infolge Trustbildung . . . . . 71

XII. Die Bedeutung der deutschen Filmindustrie für Deutschlands Wirtschaft, insbesondere für Deutschlands Zahlungs- und Handelsbilanz . . . . . 72

C. SCHLUSS: . . . . . 76
Die voraussichtliche Entwicklung der deutschen Filmindustrie . . 76

# Vorwort.

Eine Arbeit über das Gebiet der Filmindustrie zu schreiben, ist einerseits sehr dankbar durch den großen Mangel der wissenschaftlichen Literatur, den dieses Gebiet bisher aufweist. Andererseits aber ist in diesem erwähnten Mangel gerade die Hauptschwierigkeit der Bearbeitung eines solchen Themas gegeben. Es liegt wohl eine Fülle von Material vor aus Zeitschriften und fachlicher Literatur, sowie Aufsätzen in Fach- und Tageszeitungen, doch ist es gerade bei diesen äußerst schwer, die Spreu von dem Weizen zu scheiden, da selbst die Auslassungen von fachlicher Seite meistens stark entsprechend den Wirtschaftsinteressen tendenziös gefärbt sind. Ein praktischer Einblick in das Getriebe dieser jungen, entwicklungsfähigen und bedeutenden Industrie ist unerläßlich als Voraussetzung der möglichst richtigen Beurteilung dessen, was man als wertvolles Material und was als persönlichen Interessen dienende Auslassungen anzusehen hat. Als zweite Schwierigkeit ist zu nennen, teilweise hervorgehend aus der ersten, daß es beinahe unmöglich ist, die verschiedenen Erscheinungen und Geschehnisse in der Industrie sachlich zu werten, ohne Gefahr zu laufen, daß diese oder jene Interessengruppe sich falsch eingeschätzt fühlt oder vernachlässigt glaubt. Man muß mit diesen Gefahren eben rechnen, sie so gut wie möglich zu vermeiden suchen und im übrigen ihre Unabwendbarkeit in Kauf nehmen bei einer so jungen Industrie, die nach dem heutigen Stand der Entwicklung sich noch in den Kinderschuhen befindet. Andererseits muß aber auch die wissenschaftliche Bearbeitung derartig wichtiger Kultur- und Wirtschaftsfragen betrieben werden, da vielleicht auch von dieser Seite zur gesunden Entwicklung der Praxis, wenn auch in ganz bescheidenem Maße, beigetragen werden kann. Die bereits auf dem vorliegenden Gebiet bestehenden wissenschaftlichen Arbeiten behandeln zumeist die Geschichte der Filmindustrie und das deutsche Lichtspielgewerbe, so daß, nachdem auf diesem Gebiet Arbeiten von teilweise vorzüglicher Qualität vorliegen, die vorliegenden Ausführungen sich in dieser Hinsicht auf das Allernötigste beschränken werden.

# A. Einleitung.

## Der Begriff der Filmindustrie.

Nach Zimmerschied (Diss. Frankfurt 1921) „beginnt die Filmindustrie mit dem Bedrucken und Kopieren des Rohfilmmaterials, begreift in sich die Filmaufnahmeunternehmungen und schließt ab mit der Vorführung des Filmes auf der Leinwand. Es gehören also dazu die Filmfabriken, die Filmaufnahmen machen, ferner die Kopier-, Vertriebs- und Verleihanstalten und schließlich das Lichtbildtheatergewerbe". Diese Definition, deren Wortlaut übrigens manche Ungenauigkeiten enthält, ist einerseits zu weit gefaßt und bedarf andererseits der Ergänzung. Auszuscheiden ist auf jeden Fall das „Lichtbildtheatergewerbe", womit wohl das Lichtspieltheatergewerbe gemeint ist. Andererseits sind die Rohfilmfabriken auf jeden Fall als unerläßliche Voraussetzung zu diesem Begriff der Filmindustrie zu rechnen, während die Kopieranstalten wiederum zu den Hilfsindustrien zu zählen sind.

Zur Begründung des Ausschlusses des deutschen Lichtspieltheatergewerbes sei folgendes ausgeführt: in keiner Branche wird man es unternehmen, die Konsumentenkreise mit zur Industrie zu rechnen. Wenn man sich auch vielfach darüber gestritten hat, wer die Konsumentenkreise der Filmindustrie sind und die Mehrzahl der Meinungen dahin geht, das der Filmvorführung beiwohnende Publikum als solche zu bezeichnen, so muß dem widersprochen werden. Es ist scharf zu trennen zwischen Filmherstellung und Schaustellung. Die Ware der Lichtspieltheater ist nicht etwa das Produkt der Filmherstellung, nämlich der vorführungsbereite Filmstreifen, sondern das durch ihn mit den Vorführungsapparat auf die Leinwand projizierte lebende Bild. Dieses kann aber nicht mehr als Produkt der Filmindustrie angesprochen werden, sondern wird nur durch dieses Produkt mit Hilfe der verschiedensten anderweitigen Faktoren erzeugt. Diese anderen Faktoren sind als nächster der Vorführungsapparat, dann der zur Durchleuchtung nötige elektrische Strom, ferner der verdunkelte Raum und die das projizierte Bild auffangende Wand. Das Fehlen einer dieser vier Hauptfaktoren der Filmschaustellung würde den Zweck sofort in Frage stellen. Um sich darüber klar zu werden, wie wenig das Theaterpublikum der Konsument des Film-

streifens ist, dient am meisten die Überlegung, wer als der Konsument des bei der Vorführung nötigen Stromes anzusehen ist. Hier wird niemand auf den Gedanken verfallen, das Theaterpublikum mit diesem Konsumenten zu identifizieren, sondern jeder wird den Theaterbetrieb als solchen bzw. den Theaterbesitzer als Konsumenten nennen. Da aber der Filmstreifen auch nur einer der einzelnen Faktoren für die Filmvorführung ist, so ist auch hier das Theater als Konsument zweifelsohne klargelegt. Noch weiter gehende Einschränkungen würden den Verleih und vielleicht sogar den Vertrieb der Filme als nicht mehr zur Industrie gehörig bezeichnen, doch ist das übertrieben, da bei diesen beiden Berufsgruppen der Filmstreifen, also das Produkt der Industrie, allein Bedeutung hat und irgendwelche anderen Faktoren noch nicht in Frage kommen.

Andererseits ist die Rohfilmfabrikation notwendig zur Entstehung des vorführungsbereiten Filmstreifens und deshalb in die Filmindustrie einzubeziehen. Die Kopieranstalt hingegen ist kein Faktor bei der Entstehung des Produktes, vielmehr wurde die ihr anfallende Arbeit früher allgemein von der Herstellungsfirma selbst vorgenommen und es ist heute noch vielfach üblich, daß die Herstellungsfirma ihre Negative selbst entwickelt und die Musterkopie aus ihnen herstellt. Erst zum Zweck der Einsparung von Personal, chemischen Bädern, sowie Entwicklungs- und Kopierräumen ging man dazu über, diese chemisch-technische Bearbeitung des belichteten Rohfilmstreifens für verschiedene Firmen zu zentralisieren.

# B. Hauptteil:

## I. Der Aufbau der Filmindustrie.

### a) Die Rohfilmfabrikation.

Das Wort Film stammt aus dem Englischen und bedeutet kleine Haut oder Häutchen. Es ist entstanden durch folgenden Vorgang: ein amerikanischer Pfarrer versuchte photographische Aufnahmen statt auf einer mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogenen Glasplatte auf einer glattgespannten, mit gleicher Schicht versehenen Rinderhaut herzustellen. Nach vielen Versuchen gelang es ihm auch, und bald trat an die Stelle der Rinderhaut eine dünne, durchsichtige Zelluloidscheibe. Trotzdem das Verfahren in Amerika zum Patent angemeldet wurde, unternahm ein findiger, kapitalkräftiger Fabrikant namens Eastmann sofort die Fabrikation derartiger Filme in fabrikmäßigem Ausmaß. Als der Erfinder schließlich die Patentierung erreichte, standen Eastmanns Fabriken bereits und wiesen einen großen Auftragsvorrat auf. Nach amerikanischem Patentrecht mußte jetzt Eastmann die Fabrikation seiner Filme einstellen, wenn der Patentinhaber imstande war, die schwebenden Aufträge der Fabriken zur Ausführung zu übernehmen. Da genannter Pfarrer aber sehr arm war, mußte er Eastmann das Recht einräumen, weiter zu fabrizieren. So entstanden die weltberühmten Kodakfabriken und das Fabrikat dieser Firma beherrschte durch den großen Zeit- und Erfahrungsvorsprung den Rohfilmmarkt vor dem Kriege. Lediglich ein anderes Fabrikat, das der Firma Pathé frères, Paris, das allerdings vorläufig nur der eigenen Produktion genannter Firma diente, schien die Konkurrenz in den bezeichneten Grenzen mit dem Kodakfabrikat aufnehmen zu können. Hierin wurde durch Ausbruch des Krieges augenblicklich Wandel geschaffen. Deutschland war nahezu von jeglicher Einfuhr abgesperrt und nach Wiederaufnahme der Filmproduktion wurde die Einfuhr ausländischen Rohfilmmaterials nicht zugelassen. Infolgedessen war man auf das einzige inländische Fabrikat, das damals existierte, den Agfa-Rohfilm der Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation, angewiesen. Wenn dieses Material auch zuerst zumal in der Gleichmäßigkeit der Bromsilberemulsion und ihrer Lichtempfindlichkeit viel zu wünschen übrig ließ, so wurde das doch bald infolge

des großen Absatzes und der damit verbundenen Zunahme der Betriebserfahrung besser. Als dann nach dem Kriege die Grenzen Deutschlands wieder geöffnet wurden, war das Produkt der Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation (Agfa) bereits so hochwertig entwickelt, daß es nicht nur nicht mehr die Konkurrenz mit den Kodak- und Pathé frères-Fabrikaten innerhalb der Reichsgrenzen fürchten brauchte, sondern sogar in großen Mengen ausgeführt wurde. Die Goertz-Optischen Werke gründeten kurz nach dem Kriege ebenfalls eine Fabrik zur Herstellung von Rohfilmmaterial, konnten aber zuerst gegen das Fabrikat der Agfa infolge des Vorsprungs nicht aufkommen. Jedoch ließ die Firma Goertz nicht nach und arbeitete zähe weiter, bis sie ein vollständig gleichwertiges Fabrikat auf den Markt bringen konnte. Als weitere Fabriken für Rohfilmerzeugung sind in Deutschland noch zu nennen: Lignose, Bergedorf-Berlin, sowie Perutz, München. Als nach Beendigung des Krieges die Fabrikation von Sprengstoffen eingeschränkt wurde, waren die Fabriken zur Umstellung gezwungen und es war naheliegend, infolge der chemischen Ähnlichkeiten der Produkte, zur Rohfilmproduktion überzugehen. Dieser Wandlung verdankt das Lignose-Fabrikat seine Entstehung, während Perutz-München schon lange Zeit als Trockenplattenfabrik glänzende Erfolge erzielte und somit seinen Betrieb nur durch Hinzunahme von Rohfilmfabrikation vergrößerte.

### b) Die Produktion und ihre Hilfsindustrien.

#### 1. Die Spielfilmherstellung.

Die Arten der Spielfilme gliedern sich in: Austattungsfilme, Monumentalfilme, Dramen, Lustspiele, Sensationsfilme, Groteskfilme und Trickfilme. Gemeinsames Kennzeichen dieser Kategorie ist, daß der wesentliche Inhalt auf einer dramatischen Spielhandlung beruht, die von Anfang bis zum Ende sich durch das ganze Werk hinzieht. Die Ausstattungsfilme wirken durch einen ungeheuren Aufwand und Prunk. Das Land der modernen Austattungsfilme sind die Vereinigten Staaten von Amerika infolge ihres großen Reichtums an Kapital. Man hat sich dort daran gewöhnt, keine Mittel zur Prunkentfaltung bei den Aufnahmen zu scheuen.

Die zweite Kategorie sind die Monumentalfilme. Das Schwergewicht liegt hier mehr im Inhalt der Handlung, so daß in ihm das Hauptunterscheidungsmerkmal der Monumentalfilme gegen die Ausstattungsfilme zu suchen ist.

Nach diesen beiden größten und kostspieligsten Filmarten muß als nächste das Drama erwähnt werden. Wenn der Ausdruck auch eigentlich einen Sammelbegriff darstellt, so versteht man bei der Filmherstellung unter ihm doch eine ganz bestimmte Art von Spiel-

filmen, die mit einer guten dramatischen Handlung modernen oder geschichtlichen Inhalts und guten darstellerischen Hauptkräften einen normalen Aufwand an technischen und künstlerischen Mitteln vereinigt. Diese Art nimmt in der deutschen Produktion die größte Zahl der Filme für sich in Anspruch.

Das Lustspiel ist das modernste aller Filmgattungen. Es entwickelte sich aus den Sensations- und Reisefilmen mit lustigem Einschlag einerseits und den derben, meist unfreiwillig grotesken, lustigseinsollenden deutschen Zweiaktern der Produktion früherer Jahre andererseits. Es entstand zuerst in den nordischen Ländern und wurde dann bald von Deutschland übernommen, hat aber damit auch seine Begrenzung erfahren und ist somit als das charakteristische Produkt germanischer Regieführung anzusprechen. Der Amerikaner ist in dieser Hinsicht bei den Sensationsfilmen mit lustigem Einschlag stehen geblieben und muß sich auch bei diesen, was die komischen Szenen betrifft, immer davor hüten, ins Groteske zu fallen.

Ganz anders die Sensationsfilme. Ihrer hat sich hauptsächlich Amerika bemächtigt. Das liegt wahrscheinlich weniger im Wesen der amerikanischen Produzenten, als in dem des amerikanischen Publikums. Der Amerikaner will nach der großen Trockenheit seiner Berufsausübung, die übrigens nicht auf die Prohibition zurückzuführen ist, in seinen Erholungsstunden aufregende Momente erleben voll Spannung und Erwartung, die ihn mit allen seinen Gedanken aus der nüchternen Welt seiner geschäftlichen Tätigkeit herausheben. Er verlangt daher sich überstürzende, sich jagende Ereignisse, verbunden mit einer stets flüssigen Handlung. Daß diese einseitig eingestellte Tendenz allmählich zu einem Rezept wurde, nachdem man mehr oder weniger alle Sensationsfilme herstellte, kann nicht Wunder nehmen. Ein Hauptheld, der mit jeder Faser seines Seins das Gute verkörperte und heimlich ein Mädchen liebte, wird von dem bösen Nebenbuhler, der meistens eine wahre Teufelsgestalt ist, verdächtigt und verfolgt und führt mit ihm zusammen die tollsten Sensationen aus, während schließlich doch die Wahrheit siegt und der meist stark verboxte oder sonst ramponierte Held die glückstrahlende Braut heimführt. So und ähnlich lautet das Rezept und nahezu alle der vielen amerikanischen Sensationsfilme lassen sich mit geringer Abweichung in diesen Rahmen pressen.

Die Groteskfilme werden zum allergrößten Teil in Amerika hergestellt. Ihre Wirkung besteht in der Groteske der entstehenden Situationen und der sich abwickelnden Begebenheiten. In Deutschland hat man es mehrfach versucht, ähnliche Groteskfilme herzustellen, doch ist man daran schon gescheitert durch die Tatsache, daß diese Filmart dem deutschen Charakter absolut nicht liegt.

Der Trickfilm mit Spielhandlung beruht meist auf Karikaturzeichnungen, die in der Art aufgenommen werden, daß die Figuren

von Aufnahme zu Aufnahme immer etwas weiter gerückt werden, so daß sie auf dem laufenden Filmbild den Eindruck erwecken, wie wenn sie sich kontinuierlich bewegen. Sie werden meistens in England hergestellt, dem klassischen Land der Karikaturzeichnungen. Als Musterbeispiel seien die Trickspielfilme „Felix, der Kater" und seine verschiedenen Erlebnisse erwähnt.

## 2. Die Kulturfilmherstellung.

Sie wird heute von vielen Firmen betrieben. Die großen Konzerne der Ufa und Emelka haben sogar eigene Kulturabteilungen oder Kulturfilmgesellschaften gegründet, die sich lediglich mit der Herstellung solcher Filme beschäftigen. Sie waren in den ersten Jahren ihres Bestehens Zuschußbetriebe.

Man darf nicht verkennen, daß dem Kulturfilm eine hohe Aufgabe zukommt. Es braucht bloß an die wissenschaftlichen und hier wieder an die medizinischen Filme erinnert werden, um klar darzutun, welche Möglichkeiten sich mit dem Kulturfilm verwirklichen lassen.

Ihm sehr wesensverwandt ist der Lehrfilm, so daß man manchmal Schwierigkeiten hat, von einem Film genau anzugeben, ob er in diese oder jene Kategorie einzuteilen ist. Das Gebiet des Lehrfilms ist noch recht unausgenützt, zum großen Teil durch den Widerstand der Behörden und der einzelnen Lehrkräfte in den Schulen, in welchen Kreisen man dem Film vielfach noch ablehnend gegenüber steht und in ihm nur die Möglichkeit sieht, Schauerdramen und Räuberstücke entsittlichenden Inhalts vorzuführen. Jedoch hat eine Wendung in dieser Hinsicht schon begonnen, und die verschiedensten Bestrebungen sind festzustellen, Filme herzustellen, die sich insbesondere zur Vorführung für Lehrzwecke eignen. Es wird angestrebt werden müssen, diese Filme nicht nur trocken sachlich, sondern unterhaltend und interessant zu gestalten. Der bildhafte Eindruck ist besonders bei Kindern ein ganz anderer als der der Lehre in Worten, er haftet im Gedächtnis viel eindrucksvoller, so daß für die nächste Zeit bei durchdringender Erkenntnis seines Wertes eine große Verwendung des Lehrfilms eintreten dürfte.

Der Werbefilm unterscheidet sich vom Kultur- und Lehrfilm ganz ausgesprochen dadurch, daß er den Zweck hat, für irgend etwas, sei es eine Idee oder eine Sache, ein Fabrikat, eine Reise oder dergleichen, zu werben. Die Schiffahrtsgesellschaften werben, indem sie die Annehmlichkeiten während der Fahrt an Bord ihrer Schiffe durch Filme demonstrieren, der Hersteller eines Zahnpulvers, Waschmittels oder dergleichen wirbt, indem er durch einen Werbefilm mit humoristischem Einschlag, der meist als Trickfilm ausgearbeitet ist, die Güte seines Fabrikats anpreist. Der Bayerische Brauerbund beabsichtigte

einen Film herzustellen, der gegen die Trockenlegung der deutschen Gemeinden agitiert. Er wäre das klassische Beispiel eines Films geworden, der für eine Idee wirbt.

Äußerst schwierig ist das Problem der Herstellung von Beiprogrammen. In früheren Zeiten wurde in Deutschland meistens ein zwei- bis dreiaktiges Lustspiel als Beiprogramm gezeigt, an dessen Stelle jetzt vielfach der wissenschaftliche Kulturfilm getreten ist. Wenn letzteres sich aber meistens nur auf die Konzerntheater bezieht, so ist das deutsche Beiprogramm hauptsächlich verdrängt worden durch den amerikanischen Groteskfilm. Der Groteskfilm wird in Amerika mit großen Mitteln hergestellt und durch seine allgemeine Beliebtheit beim amerikanischen Publikum im eigenen Lande schnell amortisiert. Da nun jeder Film, der, ungerechnet der Zwischentitel, die Länge von 500 m nicht überschreitet, ohne Kompensation im Kontingentsystem in Deutschland eingeführt werden kann, werden diese amerikanischen Groteskfilme, die nichts mehr kosten, sondern sogar schon einen Reingewinn erzielt haben, zu derartig niedrigen Preisen, ihre Lizenz für ganz Deutschland betreffend, angeboten, daß das deutsche Fabrikat, belastet mit seinem vollen Herstellungswert, nicht in Konkurrenz treten kann. Infolgedessen ist ein absoluter Mangel an guten deutschen Beiprogrammfilmen entstanden und trotzdem wird es keine Firma unternehmen können, solche herzustellen, ohne dabei zu riskieren, Verluste zu erleiden.

### c) Die Vertriebsorganisationen.

Die Vertriebsorganisationen bilden die Zwischenglieder zwischen der Filmherstellung und dem Verleih. Sie haben meistens keinen ausgesprochen selbständigen Charakter, sondern sind der Herstellungsfirma als Abteilung angegliedert. Bei gewissen Voraussetzungen entfallen sie für den Inlandsmarkt überhaupt, so bei großen Konzernen, die ihre Fabrikate von der Fabrikationsstätte direkt ihren eigenen Verleihen zuführen. Aber selbst bei diesen Konzernen müssen Vertriebsorganisationen für den Auslandsmarkt vorhanden sein. Außerdem gibt es Firmen, die sich mit der Vermittlung des Absatzes als alleinigem Erwerbszweig beschäftigen. Sie unterhalten meistens glänzende Beziehungen zu vielen leitenden Persönlichkeiten der Verleihbranche und suchen nun durch ihre vermittelnde Tätigkeit die ihnen angebotenen Produkte der reinen Herstellungsfirmen an den Verleih abzusetzen. Es kommt des öfteren vor, daß eine solche Vertriebsfirma einmal einen Film herstellt oder auf eigene Rechnung herstellen läßt, wenn sie infolge genauer Orientierung das Bedürfnis nach einer bestimmten Filmgattung innerhalb der Verbraucherkreise feststellt und dann nach einem bestimmten Manu-

skript einen solchen Film dreht oder drehen läßt. Aber bald nach der Produktion eines solchen Films verfallen solche Firmen infolge der persönlichen Einstellung ihrer Leiter wieder auf den reinen Handel und auf ihre ausschließlich vermittelnde Tätigkeit.

### d) Der Verleih.

Nach dem heutigen Stand sind hauptsächlich drei Arten von Filmverleihen zu unterscheiden. 1. Die einem Konzern angegliederten Verleihorganisationen über ganz Deutschland. 2. Der sich über alle deutschen Verleihbezirke erstreckende selbständige Verleih. 3. Der auf einen Verleihbezirk beschränkte Bezirksverleih. Vor der Erklärung der Unterschiede dieser drei Arten ist es nötig, sich über den Begriff des Verleihs und die Einteilung Deutschlands in Verleihbezirke klar zu werden. Dem Filmverleih fällt die Aufgabe zu, die einzelnen Kopien eines Films an die verschiedenen Theater für eine bestimmte Zeit für eine zu vereinbarende Gegenleistung zum Zwecke der Vorführung zu überlassen. Die Gegenleistung kann durch eine bestimmte Summe genau festgelegt werden. Deutschland ist in fünf Verleihbezirke eingeteilt: 1. Norddeutschland, 2. Berlin-Osten, 3. Mitteldeutschland, 4. Süddeutschland, 5. Rheinland-Westfalen. Der Sitz des norddeutschen Verleihs ist durchweg Hamburg, der von Berlin-Osten ist Berlin als absolut notwendigem Sitz mit evtl. Nebensitzen in Breslau und Königsberg. Für Mitteldeutschland kommt in Betracht Leipzig und manchmal an dessen Stelle Dresden. Für Süddeutschland sind die Sitze in München und Frankfurt a. M., für Rheinland-Westfalen Düsseldorf und Köln.

Der Gang des Verleihgeschäftes nach dem augenblicklichen Stand ist folgender: hat ein Verleih einen Film erworben und beschränkt er sich auf einen Verleihbezirk, so kündigt er diese Tatsache in der Fach- und evtl. Tagespresse des Bezirks an und veranstaltet Pressevorführungen. Die Kritiken werden an alle einzelnen Theaterbesitzer versandt und ebenfalls die Berichte der größeren Theater, die die Erstaufführung des Films durchführten. Die Theaterbesitzer werden nun an den Verleih herantreten und ihre noch freien Termine nennen. Der Verleih gibt ihnen bekannt, an welchem der Termine Kopien des Films für sie freigemacht werden können. Sie erhalten die Filme zur entsprechenden Zeit zugesandt und führen sie während der Zeit, für die sie sie mieteten, vor.

Hat der Verleiher den Film vom Hersteller oder Vertrieb gegen eine bestimmte Summe erworben, so findet keine weitere Abrechnung statt, und er hat selber Sorge zu tragen, daß die allmählich hereinkommenden Verleihmieten den Kaufpreis übersteigen. Hat der Verleih hingegen die Kopie lediglich gegen ein zu vereinbarendes Verrechnungssystem in Kommission, so findet meistens monatlich,

bei kleineren Filmen vierteljährlich, eine genaue Abrechnung statt. Sie enthält die Namen der Theater, in denen die Kopien gelaufen sind, sowie die Zeitangabe der Termine und die erzielte Verleihmiete, woraus sich der Eigentümer des Films selbst errechnen kann, was vertragsmäßig vom Erlös auf seinen Anteil entfällt. Meistens wird der errechnete Betrag sofort überwiesen. Hier sei noch erwähnt, daß des öfteren folgendes vorkommt: Ein Verleih gibt einem Produzenten den Auftrag, einen Film herzustellen und leistet bereits vor Inangriffnahme der Aufnahmen eine namhafte à conto-Zahlung. Nach Übernahme des fertigen Films wird entweder der Rest der Kaufsumme beglichen oder die à conto-Zahlung auf die Abrechnung der ersten Verleihmieten gutgeschrieben oder als Beteiligung des Verleihs an der Herstellung gebucht. Dieser Fall kommt häufig dann vor, wenn ein Verleih gern einen Film bestimmter Herstellung haben möchte, aber die betreffende Herstellungsfirma augenblicklich gerade nicht in der Lage ist, einen solchen vollkommen mit eigenen Mitteln herzustellen. Ein solches Vertragsverhältnis ist stets eine große Vertrauenssache. Wenn hier auch eine gewisse Abhängigkeit der Herstellungsfirma von dem geleisteten Vorschuß der Verleihfirma vorliegt, so kann man trotzdem noch nicht von einer gegenseitigen Abhängigkeit sprechen, da das Vertragsverhältnis kein dauerndes ist und vor allen Dingen an ihm von seiten des Verleihs ein gleich hohes Interesse vorliegt wie von seiten der herstellenden Firma.

### e) Die Lichtspieltheater.

Heute ist der Begriff ein recht vielseitiger. Er beginnt mit dem großen Filmpalast in der Metropole und endigt mit dem kleinen Wirtschaftssaal, der auf dem Land für eine Sonntagabend-Vorführung gemietet wurde. Zwischen diesen beiden Endpunkten gibt es Abstufungen jeder Art. Die Arten des Betriebes sind genau so mannigfaltig wie die der Größe. Schon die Ausstattung des einzelnen Theaters richtet sich ganz nach seiner Lage. In einer Arbeitergegend wird sie einfacher gehalten sein, während im Berliner Westen ohne Risiko großer Prunk entfaltet werden kann. Der einfache Mann hält von einer prunkhaften Aufmachung nicht viel und will lediglich den Film sehen, während das Publikum aus den wohlhabenden Kreisen sich in seiner Umgebung durch künstlerisch und ästhetisch einwandfreie Aufmachung wohlfühlen will. Infolgedessen kann der Filmpalast im Berliner Westen ohne weiteres eine luxuriöse Ausstattung durch erhöhte Eintrittspreise verzinsen und amortisieren. Für jede Gegend und jedes Publikum gibt es so eine bestimmte Art von Theater, die man als die zweckmäßigste und wirtschaftlichste bezeichnen kann, selbst die Zahl der Plätze wird von einer gewissen Grenze an nur auf Kosten der Rentabilität des Unternehmens gesteigert werden können.

Eine große Rolle spielt auch die Art der vorzuführenden Filme. Der Filmpalast wird immer größere künstlerische Qualitäten aufweisen müssen als das kleine Vorstadt-Theater. Das Publikum des Filmpalastes ist kritischer veranlagt als die das kleine Theater aufsuchende werktätige Bevölkerung. Sie will sich für billiges Geld amüsieren und einmal die Misere des täglichen Lebens vergessen und ist von vornherein gewillt, das Gebotene dankbar aufzunehmen. Ein Fehlschlag infolge ungeeigneten Programms ist daher bei dem in vornehmer Gegend liegenden Großstadt-Theater viel eher gegeben als in der kleinen Vorstadtunternehmung. Die größeren Lichtspieltheater mieten gewöhnlich ein Programm für die Dauer einer Woche, die kleineren wechseln wöchentlich zweimal. Auch die Zahl der täglichen Vorstellungen ist verschieden und meistens örtlich einheitlich geregelt.

Eine ganz besondere Frage im Lichtspielgewerbe bildet die Vergnügungssteuer. Sie wird in Prozenten vom Gesamtumsatz erhoben. Über diese Steuer wird viel geklagt und ein maßgebender Münchner Theaterfachmann gab an, daß sie bei gut gehendem Geschäft mit dem Satz von 15% vom Gesamtumsatz, ungefähr 60% des erzielten Reingewinns ausmache, daß sie aber in Zeiten stillen Geschäftes einen etwa verbleibenden kleinen Gewinn in einen Verlust verwandle. Als ungerechtfertigt kann man auf jeden Fall die Tatsache ansehen, daß das Theater in seiner Umsatzsteuererklärung die an die Gemeinde abgeführte Steuer miteinbeziehen muß.

## II. Das Produkt und seine Eigenschaften.

### a) Die Aufnahme.

Die Aufnahme eines Films geschieht mittels eines Aufnahmeapparates auf dem Rohfilmstreifen.

Was ist nun ein Rohfilmstreifen und wie entsteht er? In der Rohfilmfabrik wird mittels besonderer Maschinen eine dünne Zelluloidschicht gegossen und diese dann mit einer durch Gelatine haftenden, lichtempfindlichen Bromsilberschicht versehen. Diese Schicht wird als die Emulsion bezeichnet. Nun wird das breite gegossene Filmband in Streifen geschnitten, deren Ausmaße denen des für die ganze Erde genormten Rohfilmstreifens entsprechen. Die Länge ist verschieden und geht bis zu 120 m. Die Streifen werden, soweit es sich um Material zur Aufnahme handelt, auch gleich an beiden Rändern perforiert und lichtdicht verpackt.

Handelt es sich um Positivmaterial zum Herstellen von Kopien, so wird die Perforation nicht immer angebracht, da viele Kopieranstalten es vorziehen, sie auf ihren eigenen Perforationsmaschinen herzustellen. Der lichtdicht verpackte Rohfilmstreifen wird nun in seinen verschiedenen Längen in den Handel gebracht. Sogenannte ganze Längen sind 120 oder 60 m lang, halbe Längen sind zwischen 20 und 59, kurze Längen hingegen sind zwischen 6 und 19 m lang. Im allgemeinen strebt eine Rohfilmfabrik an, möglichst viel ganze Längen herzustellen, da für diese der volle Preis pro Meter bezahlt wird, während die mittleren und kurzen Längen nur einen niedrigeren Preis erzielen. Diese Einteilung bezieht sich aber nur auf den Positivfilmstreifen.

Beim Negativfilmstreifen für die eigentliche Aufnahme liegen die Verhältnisse folgendermaßen:

Sie werden nicht in Längen eingeteilt, sondern in geklebtes und ungeklebtes Material. Auch hier werden möglichst ganze Längen von 120 oder 60 m angestrebt, da diese beiden der Aufnahmefähigkeit der Kassetten der bestehenden zwei Aufnahmeapparatgrößen entsprechen. Längen, welche unter 60 m ausfallen, werden sorgfältig zusammengeklebt und kommen unter der Bezeichnung geklebtes Material in den Handel. Auch sie erzielen nicht den vollen Preis, weshalb eine Rohfilmfabrik auch beim Negativfilmstreifen eine Länge von über 60 m und 120 m zu erreichen sucht. Um die Schwierigkeiten bei der Fabrikation klar zu erkennen, muß man sich vorstellen, wie schwer es sein wird, ein Zelluloidband kontinuierlich bis zu einer Länge von 120 m zu gießen, und dann dieses Band noch mit einer ganz gleichmäßigen Emulsionsschicht zu versehen.

Der von einer Rohfilmfabrik durch ihren Vertreter besorgte lichtdicht verpackte Rohfilm-Negativstreifen wird nun in einer Dunkelkammer ausgepackt. Der Streifen ist um einen Holzkern herumgewickelt. Das äußere Ende wird an einem für die Kasette des Aufnahmeapparates bestimmten Kern befestigt und somit das Filmband durch eine Umwickelvorrichtung von einem Holzkern ab- und auf den Metallkern der Kassette aufgewickelt. Dann wird das Filmband mit dem Stahlkern der Kassette in diese hineingelegt und die Kassette lichtdicht verschlossen. Das äußerste Ende des Filmstreifens tritt durch einen mit Lichtsicherung versehenen Schlitz aus der Kassette heraus und nunmehr kann die Dunkelkammer verlassen werden und die so hergerichtete und mit dem unbelichteten Rohfilmstreifen versehene Kassette in den Aufnahmeapparat eingefügt werden. Das herausragende Filmende wird in die Filmführung des Apparates eingesetzt und ein äußerstes Ende an dem Kern der zweiten Kasette des Aufnahmeapparates befestigt. Das Filmband läuft nun meist in Schleifenform während der Kurbeldrehungen aus der einen Kassette durch die mechanische Fördervorrichtung des Apparates am Objektiv

vorbei in die andere Kassette, die den Streifen nach seiner Belichtung aufnimmt und daher als die Aufnahmekassette bezeichnet wird. Der Filmstreifen läuft nun nicht kontinuierlich durch den Apparat, sondern wird durch Greifervorrichtungen mittels seiner Perforation ruckweise um eine Bildhöhe, = 4 Perforationslöcher, gefördert in der Art, daß der Objektivverschluß sich jeweils öffnet in dem Augenblick, in dem der Film hinter dem sog. Bildfenster feststeht. Schließt sich die Blende des Objektivs wieder, so beginnt alsbald eine Förderung des Filmstreifens um eine Bildhöhe, die beim abermaligen Öffnen der Objektivblende bereits beendet ist. Um die Bildausmaße auf dem Filmstreifen genau zu begrenzen, ist hinter dem Objektivverschluß das Bildfenster angebracht. Das Objektiv selbst würde ein kreisrundes Bild erzeugen. Das Bildfenster läßt aber nur einen bestimmten Teil von dem durch das Objekt in das Innere des Aufnahmeapparates projizierten Bildes belichten. Die Größenverhältnisse sind genau so abgestimmt, daß die Bildhöhe nicht ganz der Entfernung von vier Perforationslöchern des Filmstreifens entspricht, so daß zwischen den einzelnen Bildern ein schmaler unbelichteter Bildtrennungsstrich entsteht, dessen Breite bei guten Aufnahmeapparaten vollständig gleich sein muß. Ist er ungleich, so ist damit erwiesen, daß die mechanische Filmstreifenförderung nicht exakt genug vor sich geht, so daß der Filmstreifen unregelmäßig gefördert wird. Die Bildbreite entspricht der Breite des Filmstreifens, nachdem auf beiden Seiten ein entsprechender Raum für die Perforation freigelassen ist. Die Bildhöhe des Filmstreifens ist ebenfalls für alle Länder der Erde genormt. Das genormte Maß des Rohfilmstreifens hat eine Breite von 35 mm und der für jedes Bild zur Verfügung stehende Raum ist 25 mm breit und 19 mm hoch. Um ganz sicher zu gehen, läßt das Bildfenster nur einen Raum von 24 mm Breite und 18 mm Höhe frei. Wohl gibt es für Spezialzwecke noch andere Ausmaße, z. B. für Heimkinofilm, doch hat die Filmindustrie mit derartigen Spezialprodukten nicht zu rechnen.

Es sind zu unterscheiden Innenaufnahmen und Außenaufnahmen. Die Innenaufnahmen finden bei geschlossenem Raum, die Außenaufnahmen unter freiem Himmel statt. Die andere Unterscheidung, nämlich Innenaufnahmen sind im Gegensatz zu Außenaufnahmen mit künstlicher Beleuchtung verbunden, ist nicht mehr richtig, da vielfach auch bei Außenaufnahmen künstliche Beleuchtung angewendet wird, und sich Innenaufnahmen ohne solche denken lassen. Selbst der Fachmann wird nicht bei allen Aufnahmen, die ihm vorgeführt werden, angeben können, ob es sich um Innenaufnahmen oder Außenaufnahmen handelt. Wenn diese Begriffe früher auch identisch waren mit Aufnahmen, die in Innenräumen spielten und solchen, die sinngemäß ein Bild außerhalb eines künstlich ummauerten Raumes darstellten, so trifft auch diese Unterscheidung heute nicht mehr zu und viele Interieurs werden in den entsprechenden Dekorationen im Freien aufgenommen, während noch mehr Auf-

nahmen die sinngemäß eine Szene im Freien darstellen, im Atelier entstehen.

Die Grundlage für die Aufnahme bildet jeweils das Manuskript. Es ist manchmal vollständig frei, aber meistens nach irgendeinem Roman, Drama oder sonstigen Produkt der Literatur bearbeitet. Frei verfaßt ist es, wenn sich die in ihm verkörperte Handlung in keiner Weise an irgendein Vorbild anlehnt, sondern vollständig unabhängig für diesen speziellen Fall ersonnen wurde. Das Manuskript wird selten von einem einzelnen Verfasser geliefert und erfährt, selbst wenn das der Fall sein sollte, noch meistens durch den Regisseur in der Vorbereitungszeit für die Aufnahme des Films eine seiner Arbeitsweise angepaßte filmtechnische Bearbeitung. Ist ein Manuskript für die geplante Aufnahme vollständig durchgearbeitet, so bezeichnet man es als drehfertig. Aber auch jetzt stellt es noch nicht das genaue und endgültige Vorbild für den entstehenden Film dar, sondern wird während der Aufnahme vom Regisseur nach seinen Einfällen und den praktischen Änderungen, die sich während der Aufnahme als notwendig erweisen, abgeändert. Der Dramaturg hat meistenteils lediglich die Aufgabe, aus einer Vielheit von Manuskriptangeboten die Geeigneten auszuwählen, und das noch hie und da in praktischere Formen zu gießen. Arbeitet er bereits längere Zeit mit einem bestimmten Regisseur Hand in Hand, so kann es selbstverständlich vorkommen, daß es ihm gelingt, das Manuskript diesem Regisseur drehfertig zu liefern, so daß nur noch während der Aufnahmen die erwähnten Abänderungen angebracht werden brauchen. Liegt das fertige Manuskript vor und ist alles sonstige zur Aufnahme vorbereitet, so wird die der vorhandenen Dekoration entsprechende Szene gestellt und geübt und nach Gelingen aufgenommen. Das Manuskript wird also nicht systematisch von vorne angefangen und hinten endigend bearbeitet, sondern es werden jeweils die in der gerade aufgebauten Dekoration oder an dem jeweils aufgesuchten Ort für Außenaufnahmen sich abspielenden Szenen fertiggestellt. Es kommt also vor, daß ein Darsteller in der Reihe der Aufnahmen seinen Tod vor seiner Verlobung oder den Abschied von seinem erwachsenen Sohn vor seiner Hochzeit erlebt. In diesem Umstand liegt eine größere Schwierigkeit für die darstellenden Mitarbeiter, als man annimmt. Sie erleben den Film während seiner Entstehung nicht chronologisch, sondern nur in seinen einzelnen Szenen und müssen jeweils aus den vielen Vorbereitungen heraus sich sofort in die Stimmung der betreffenden Aufnahme hineinversetzen. An den Regisseur stellt dieser Umstand entsprechend gleich hohe Anforderungen. Der Operateur hat zu Beginn der Aufnahmen in der Kassette seines Apparates einen Filmstreifen von mindestens 120 m Länge. Er führt jetzt eine Aufnahme nach der andern durch und wechselt, nachdem er merkt, daß der Filmstreifen bis auf einen kleinen Rest belichtet ist, die Kassetten aus, um so die Belichtung eines neuen Filmstreifens zu beginnen. Durch seine Unachtsamkeit kann es vorkommen, daß ihm der Film

während der Aufnahme einer längeren Szene ausgeht. In solchen Fällen muß die Aufnahme wiederholt werden, was oft einen großen Zeitverlust bedeutet und immer viel Ärgernis mit sich bringt.

Werden die Filme in einer Kopieranstalt entwickelt und kopiert, so übergibt der Operateur die jeweils belichteten Filmstreifen einem Boten, der sie sofort in Arbeit gibt, damit möglichst schnell durch die Vorführung einer Kopie der aufgenommenen Szenen festgestellt werden kann, ob sie alle gelungen sind und andernfalls eine Wiederholung schlecht ausgefallener Szenen noch möglich ist, so lange die entsprechende Dekoration steht oder der Stab am Ort der betreffenden Aufnahme weilt.

Entwickelt der Operateur seine Aufnahmen selbst, so wird er dazu die Arbeitspausen benützen, die zum Aufbauen neuer Dekorationen und ähnlichem erforderlich sind. Er kann dann vielfach schon aus dem entwickelten Negativ erkennen, ob eine Aufnahme gelungen ist oder nicht.

Auch ist in diesem Falle gewöhnlich eine Kopiermaschine in den technischen Räumen des Ateliers vorhanden, so daß während der nächsten Aufnahmen die Filmstreifen kopiert werden können. Am Abend wird dann alles besichtigt, so weit es bereits fertig kopiert ist; es werden dann diejenigen Szenen, deren Aufnahmen wiederholt werden müssen, festgestellt. Die Dekorationen für diese Wiederholungen bleiben stehen, während die anderen abgerissen und durch die Dekorationen der nächsten Szenen ersetzt werden. So geht es kontinuierlich weiter, bei den Außenaufnahmen ganz entsprechend, bis sämtliche Szenen des Manuskriptes und die durch den Regisseur hinzugefügten in einwandfreier Form vorliegen. Damit hat die eigentliche Aufnahmeperiode des Films ihren Abschluß erreicht und es beginnt jetzt das Arbeiten in der Kopieranstalt.

### b) Die Entwicklung und das Kopieren.

Es sind also sämtliche Negativstreifen entwickelt und kopiert. Dieser Vorgang ist ganz ähnlich dem bei der normalen Photographie, nur daß der Filmstreifen auf aus Holzlatten bestehenden Trommeln aufgespult wird und sich vermittels dieser Trommeln langsam durch die entsprechenden Bäder dreht. Nachdem er so im Entwickler behandelt wurde, folgt das Fixierbad, danach wird er gewässert. Nach Trocknung des Negativstreifens kann alsbald mit dem Kopieren begonnen werden. Der Negativstreifen wird mit einem unbelichteten Positivstreifen an der Fensteröffnung einer Kopiermaschine vorbeigefördert, indem genau wie bei der Aufnahme zwischen den einzelnen Lichtintervallen des Kopierfensters die beiden übereinanderliegenden Streifen je um vier Perforationslöcher gefördert werden. So wird

Bild für Bild des Negativstreifens auf den Positivstreifen photographiert. Danach wird der Positivfilmstreifen genau so entwickelt, kopiert, gewässert und getrocknet, wie der aus der Aufnahmekassette kommende Negativfilmstreifen. Dem Regisseur liegen jetzt sämtliche Positivfilmstreifen des ganzen Filmes vor.

Zur leichteren Erkennung der einzelnen Szenen hat man bei der Aufnahme jeweils vor Beginn einer Szene einige Bilder des Filmstreifens durch photographieren einer Tafel, auf der sich die Nummer der Szene befand, aufgenommen, so daß diese Szenennummer bei den einzelnen Positivstreifen auf den ersten Bildern ebenfalls erscheint. Danach werden nun einfach die Szenen den Nummern nach geordnet und in Akte eingeteilt, hintereinander geklebt. Ein solcher vorläufig zusammengestellter Akt wird dann vorgeführt und bei jeder Szene genau aufgeschrieben, was am Anfang und am Schluß wegzuschneiden ist. Nach erfolgter Beschneidung wird der Akt wieder vorgeführt und die Beschneidung auf ihre Richtigkeit geprüft, so lange, bis sie die Zufriedenheit des Regisseurs findet.

### c) Die Entstehung des vorführungsbereiten Filmstreifens.

Bisher ließ man die Nummernbezeichnungen vor den einzelnen Szenen stehen und ging zweckmäßig, bevor man sie entfernte, daran, die Negativstreifen ebenfalls zu beschneiden und zwar genau nach dem Muster des als richtig erfundenen Positivstreifens. Es ist unzweckmäßig, die Szenennummern vorher zu entfernen, da des öfteren Szenenumstellungen vorkommen können, die nach Entfernung der Nummern schwer zu erkennen sind und so das Ordnen des Negativs nach dem Musterpositiv erschwert würde. Der weitere Schritt ist die Einfügung der Zwischentitel. Es sind dies die erklärenden oder die direkte Rede der Darsteller wiedergebenden Schriften. Ihre Lage wird aus dem Manuskript ersehen und sie werden dann in die entsprechende Szene eingefügt. Erwähnt möge noch werden, daß die im Manuskript oft nicht erwähnten Großaufnahmen schon vorher an passender Stelle in die Szene eingeklebt werden. Jetzt wird die Kopie nochmals so lange vorgeführt, bis genau festgestellt ist, daß sich die Zwischentitel auf ihrem richtigen Platz befinden. Dann werden im Negativfilmstreifen an den entsprechenden Stellen einige Bildhöhen mit der Nummer des an diese Stelle zu setzenden Zwischentitels eingefügt. Erst jetzt entfernt man sämtliche Szenennummern sowohl bei dem Positiv- wie bei dem Negativfilmstreifen. Nachdem dann noch die einleitenden und die Endtitel an den Positivfilmstreifen angefügt wurden, ist in ihm die sog. Musterkopie fertiggestellt. Die Nummern der Anfangs- und des Endtitels werden ebenfalls in das Negativ eingefügt.

Die Musterkopie ist jetzt vorführungsbereit und kann dazu dienen, den Film der Presse und etwaigen Interessenten vorzuführen. Angenommen, der Film wird auf eine solche Vorführung hin durch einen Verleih übernommen oder ohne weiteres dem eigenen Verleih übergeben, so ist es dann die erste Aufgabe des Verleihes, weitere Kopien des Films herzustellen, um sie für die Nachfrage der Theater in Bereitschaft zu halten. Es wird einfach der zurechtgeschnittene Negativstreifen systematisch kopiert und es werden dann sämtliche Zwischentitel des Films hergestellt. In der Kopie des Negativs befinden sich an der jeweils richtigen Stelle die Nummern der einzufügenden Zwischentitel, was ihr Einsetzen sehr erleichtert. So entstehen weitere Kopien, die dem Muster in allem vollständig gleichen.

Über das Herstellen der Zwischentitel sei noch kurz folgendes ausgeführt: Sie werden mit schwarzen Buchstaben auf weißem Papier hergestellt und in der Titelmaschine photographiert. Sie erscheinen in der Photographie sinngemäß als weiße Buchstaben auf dunklem Grunde. Das Photographieren der Titel findet auf Positivrohfilmstreifen statt. Zu diesem Zweck werden die schon vorher erwähnten kurzen Längen der Positivrohfilmstreifen verwendet. Damit das Publikum Zeit hat, den Inhalt der Titel zu lesen, müssen sie in entsprechender Länge ausgeführt werden und man hat als Maßstab die Länge von einem Meter für jede angefangene Schriftzeile angenommen. Da weiße Schrift auf dunklem Grund oft hart erscheint, werden die Streifen der Zwischentitel bunt viragiert, etwa grün oder blau, so daß eine hellgrüne oder hellblaue Schrift auf dunklem Grunde entsteht.

Auch die einzelnen Szenen der Handlung können viragiert oder gefärbt werden, wenn z. B. Mondschein auf dem Wasser (Blauvirage) oder intensiver Sonnenschein (Orangevirage) entstehen soll.

Nach der bereits vorführungsfertigen Musterkopie werden eine entsprechende Anzahl ganz gleicher Kopien hergestellt, diese an die einzelnen Filialen des Verleihes verteilt und von diesen an die Theater weitergeleitet.

Die Verwertung der Filmkopie durch die Lichtspieltheater geht folgendermaßen vor sich:

Die Kopie wird auf eine vertikale Trommel des Vorführungsapparates gewickelt, dann wird der Anfang des Filmstreifens durch dessen mechanische Führung gezogen und das äußerste Ende an den Kern einer zweiten Trommel befestigt. Alsbald wird die Vorführungsmaschine in Betrieb gesetzt und der Film vor dem Bildfenster derselben, ähnlich wie bei dem Aufnahmeapparat durch Greifer ruckweise gefördert, in der Art, daß immer das nächste Bild vor das Bildfenster gerückt wird. Hinter dem Bildfenster befindet sich die durch Spiegelreflektoren verstärkte Lichtquelle, die das im Bildfenster

befindliche Filmbild durch ein optisches System auf die im dunklen Raum befindliche Wand projiziert.

Die sog. Aufnahmefrequenz bei der Filmaufnahme, d. h. die Anzahl der in einer Sekunde belichteten Bilder beträgt gewöhnlich 18, während etwa 22 Bilder in der Sekunde durch den Vorführungsapparat auf die Wand projiziert werden. Würden aber 22 einzelne Bilder in der Sekunde erscheinen, so würde das menschliche Auge ein derartiges Flimmern empfinden, daß es gar nicht imstande wäre, der Vorführung längere Zeit zu folgen. Diese Erscheinung hat ihren Grund darin, daß das menschliche Auge imstande ist, bis zu 48 einzelne Bilderscheinungen in der Sekunde aufzunehmen. Man müßte also die Bildfolge in der Sekunde über die Zahl 48 hinaustreiben, um infolge der Nachbildwirkung für die menschliche Netzhaut ein dauerndes Bild zu schaffen. Da man aber unmöglich den Filmstreifen mit 48 Bildern in der Sekunde vorführen kann, ohne die aufgenommenen Bewegungen ins Groteske zu verzerren, mußte man sich auf andere Weise helfen.

Es wurde eine Flügelblende konstruiert mit zwei schmalen und einem etwas breiteren Flügel. Diese Flügelblende wurde so angebracht, daß sie sich im Intervall der Bildwechsel um ihre eigene Achse dreht und mit Hilfe ihrer Flügel die Projektion des Bildes unterbricht. Während der Unterbrechung durch den breiteren Flügel wird das nächste Bild gefördert und bleibt während der beiden nächsten Unterbrechungen durch die schmalen Flügel stehen, um dann wieder während der Unterbrechung durch den breiteren Flügel dem folgenden Bild Platz zu machen. Somit wird jedes Bild dreimal hintereinander projiziert und die Bildfolge damit bei einer Vorführungsgeschwindigkeit von 22 Bildern in der Sekunde auf 66 erhöht.

Nunmehr konnte das menschliche Auge die Bilderscheinungen nicht mehr unterscheiden, das Flimmern verschwand und ein dauernd wahrnehmbares lebendes Bild trat an seine Stelle. Dieses Phänomen wird also nicht, wie vielfach behauptet, durch eine optische, sondern durch eine physiologische Täuschung erreicht, fußend auf der Tatsache, daß die Nachbildwirkung einer jeden Lichterscheinung auf der menschlichen Netzhaut zirka $^1/_{48}$ Sekunde anhält. Bei manchen Filmvorführungen kann diese Nachbildwirkung von unangenehmen Einfluß sein.

So kommt es vor, daß z. B. ein Skispringer im ungünstigen Winkel aufgenommen wird, so daß seine Bewegung im Filmbild eine außerordentlich schnelle ist. Trotzdem nun die einzelnen Bilder im Filmstreifen absolut einwandfrei sind, nimmt das Auge bei der Vorführung einen dunklen Schatten wahr, der dem Springer folgt und nichts weiter ist, als die Nachbildwirkung des letzten Bildes, da durch die große Geschwindigkeit des Springers eine ruckweise Bewegung auf dem Aufnahmebildstreifen entsteht.

## III. Die Arbeitsfaktoren der Filmherstellung.

Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß die Arbeitsfaktoren der Filmherstellung bedeutend größere Mannigfaltigkeit aufweisen als die des Filmhandels und Vertriebs. Auf ihre richtige Zusammensetzung und das Ineinandergreifen ihrer Funktionen kommt es in der Hauptsache an, soll die geleistete Arbeit und ihr wirtschaftliches Ergebnis den Erfolg bringen, der von ihr erwartet wird.

Bei der systematischen Betrachtung dieser vielen Arbeitsfaktoren ist es am besten bei der Produktionsleitung zu beginnen. Die Direktion einer Herstellungsfirma hat sich bei ihrer Tätigkeit in dreierlei Richtungen zu bewegen:

I. In der kaufmännischen oder wirtschaftlichen; sie ist die Grundlage des Arbeitens überhaupt. Durch sie werden die Vorbedingungen, wie Finanzierung des Unternehmens, geschaffen. Ihr untersteht die genaue Kalkulation des zu beginnenden Werkes und die Sorge, daß diese Kalkulation auch dann eingehalten wird, wenn unvorhergesehene Ereignisse den ursprünglichen Plan über den Haufen werfen.

War es in früheren Zeiten manchmal möglich, auch dann gewinnbringend einen Film herzustellen, wenn die kaufmännische Kalkulation zu wünschen übrig ließ, so lag das an der Handelskonjunktur, die damals den Filmmarkt beherrschte und jedes Produkt schlechthin verkäuflich sein ließ. Je mehr aber besonders nach dem Kriege die Konkurrenz stieg und die Einwirkung des Weltmarktes sich in den Industrien der einzelnen Länder fühlbar machte, wurde die Arbeit des wohlerwägenden Kaufmannes immer unentbehrlicher und ist heute geradezu eine Voraussetzung für das Gelingen des Werkes.

Des weiteren hat sich die Leitung zu befassen mit der technischen Organisation. Nach Fertigstellung aller Kalkulationen müssen die technischen Voraussetzungen für die Möglichkeit der praktischen Arbeit geschaffen werden, d. h. es müssen nach genauer Zeitansetzung ein Atelier gemietet und die verfügbaren, sowie notwendigen Tage der Atelierarbeit genau festgesetzt werden. Dann ist das nötige Material für die Dekoration, die Kostüme, das Rohfilmmaterial zu beschaffen und die Festlegung etwa notwendiger Reisen und ähnliches durchzuführen.

Ist das erledigt, so kommt die künstlerische Seite der Arbeit. An Hand der bisherigen Vorarbeiten liegt genau fest, welche Rollen zu besetzen sind und wer nach ihrem Charakter für die Besetzung ungefähr in Frage kommt. Jetzt ist es weitere Aufgabe nach Zusammensetzung des sog. Regiestabes, d. h. desjenigen Aufnahmepersonals, das wohl zur Bildherstellung unentbehrlich ist, aber selbst nicht im Bilde erscheint, mit diesem zusammen die Darsteller der tragenden Rollen auszuwählen. Eine solche Zusammenstellung ist sehr schwierig, da viele Faktoren berücksichtigt werden müssen:

1. die Eignung der Persönlichkeiten für die einzelnen Rollen;
2. wer von den geeigneten Persönlichkeiten gerade während der Zeit der Herstellung verfügbar und nicht etwa anderweitig beschäftigt ist;
3. passen diese verfügbaren Kräfte zueinander (etwa notwendige Familienähnlichkeit usw.).

Sind diese ganzen Vorarbeiten geleistet und rückt der Termin des Arbeitsbeginnes heran, so hat die Produktionsleitung als oberste Instanz darüber zu wachen, daß alles so durchgeführt wird, wie es geplant war, und ihre Hauptaufgabe besteht darin, etwa überraschend auftauchende Schwierigkeiten zu beseitigen oder zu überwinden, bei allen Meinungsverschiedenheiten des gesamten Mitarbeiterstabes als letzte Instanz entscheidend aufzutreten, also dafür Sorge zu tragen, daß die Arbeit sich möglichst reibungslos und planmäßig abwickelt.

Der Regiestab setzt sich zusammen aus dem Regisseur, als dem Gesamtleiter, dem Aufnahmeleiter, dem Dramaturgen, dem Architekten, dem Operateur und den entsprechenden Hilfskräften, als da sind Beleuchtungsmeister, Hilfsregisseure, Regieassistenten, Hilfsarchitekten und das werkmäßige Atelierpersonal, wie Kulissenarbeiter, Beleuchtungsgehilfen, Dekorateure, Schreiner usw. Der Regisseur ist heute der eigentliche Kopf der praktischen Filmarbeit und als solcher folgerichtig Vorgesetzter aller anderen Mitwirkenden.

Ihm untersteht zunächst der Aufnahmeleiter. Nicht bei allen Gesellschaften ist diese Stelle besetzt und ihre Funktionen werden oft dem Regisseur mit übertragen oder auch auf den Regisseur und einen oder mehrere Regieassistenten verteilt. Der Aufnahmeleiter setzt die einzelnen Aufnahmen nach Zeit und Ort genau an. Er ist verantwortlich dafür, daß die Kleidung der Darsteller im Laufe der Handlung sinngemäß bleibt und nicht etwa jemand mit einem Gehpelz in ein geschlossenes Auto steigt, um es im hellen Anzug zu verlassen und ähnliches. Die Verantwortung dafür, daß alles zur richtigen Zeit zur Stelle ist und die Arbeit programmgemäß durchgeführt werden kann, trifft ihn, und jeder erfahrene Regisseur wird sich daher hüten, ihm zu viel Vorschriften zu machen oder seine Einteilung zu stören oder ohne genaue Besprechung abzuändern.

Sind sich der Regisseur und der Aufnahmeleiter darüber einig geworden, was am nächstfolgenden Tage für Szenen aufgenommen werden, so wendet sich der Aufnahmeleiter an den Architekten und bespricht mit ihm die für den Tag nötigen Dekorationen. Außerdem sendet er Nachricht an die einzelnen benötigten Darsteller und trägt Sorge für die Herbeibringung der nötigen Comparserie.

Der Beleuchtungsmeister wird genau unterrichtet über den auszuleuchtenden Raum und ist bemüht, die dazu nötigen Lampen und Scheinwerfer richtig zu postieren, damit durch ihn in der Aufnahme keine Verzögerung entsteht.

Das entsprechende Hilfspersonal geht schon bei den Vorbereitungen eines kommenden Aufnahmetages bei allen vorkommenden Arbeiten den leitenden Persönlichkeiten zur Hand und sorgt auch während der Aufnahme nach besten Kräften für die reibungslose Abwicklung und Erledigung des vorgenommenen Pensums.

Es wäre noch der Unterschied zwischen Regieassistent und Hilfsregisseur zu erklären. Während der Regieassistent dem Regisseur bei Führung der Regie an die Hand geht und des öfteren bei großen Aufnahmen kleinere Gruppen anführt, damit sie die Anordnungen des Regisseurs, die manchmal noch während der Aufnahme geändert werden müssen, richtig befolgen (er ist somit Regisseur im Kleinen), hat der Hilfsregisseur mit Regie nichts zu tun. Diese Bezeichnung ist absolut irreführend, sie entspricht der Stellung eines Inspizienten beim Theater. Er engagiert die Komparsen, schafft während der Aufnahme dieses und jenes Notwendige herbei, ist für das Vorhandensein der nötigen Requisiten verantwortlich und muß erforderlichen Falles weitere herbeischaffen.

Ist nun alles für die Aufnahme Nötige vorbereitet und vorhanden, so setzt die Hauptaufgabe des Aufnahmeleiters und des Regisseurs ein, nämlich die gut vorbereitete Arbeit jetzt auch richtig abzuwickeln.

Zu diesem Zeitpunkt beginnt auch die eigentliche Arbeit des Operateurs oder Aufnahmetechnikers. Wenn er auch hie und da aus technischen Gründen bei Aufstellung der Dekorationen oder besonders bei der Auswahl und der Aufstellung der Beleuchtungsapparate ein wichtiges Wort mitzureden hatte, so kam doch seine Arbeit äußerlich kaum zum Ausdruck. Erst bei der praktischen Aufnahme beginnt seine große Wichtigkeit klar zu werden; daher ist es verständlich, daß auf seine besonderen Wünsche in jeder Hinsicht Rücksicht genommen wird. Ist eine Handlung durch Proben eingeübt, so daß sie bei den Darstellern sitzt, stellt der Operateur mit Hilfe seines Personals die Bildschärfe des Aufnahmeapparates ein und bestimmt den letzten Grad der künstlichen Beleuchtung. Sind die für die Aufnahme in Frage kommenden Dekorationen, Darsteller, Beleuchtungsverhältnisse und Entfernungen endgültig festgelegt, begutachtet und für richtig befunden, und ist die Kleidung der Darsteller kontrolliert auf ihre Zugehörigkeit zur aufzunehmenden Szene, so tritt die Funktion des Aufnahmeleiters vollständig zurück und der Regisseur geht an Hand von Erklärungen und Beispielen nochmals genauestens die aufzunehmende Handlung durch und läßt nach Ermessen noch einige Proben folgen. Dann wird das künstliche Licht eingeschaltet und in den etwas veränderten Verhältnissen der künstlichen Beleuchtung die Szene noch einmal geübt. Klappt alles, so setzt der Regisseur die Aufnahme an, der er durch seine Anweisungen einen möglichst richtigen Verlauf zu geben bemüht ist.

Sind die Aufnahmen beendet, so werden die Filmstreifen entwickelt und möglichst schnell kopiert. Besorgt das der Operateur

nicht selbst, so werden die fertig aufgenommenen Filmstreifen jeweils nach ihrer Entnahme aus dem Aufnahmeapparat sofort zur Bearbeitung geschickt. Der Grund ist folgender:

Es kann vorkommen, daß durch ein nicht bemerktes Versehen während der Aufnahme oder durch ein technisches Versagen des Aufnahmeapparates diese oder jene Szene nicht verwendbar ist. Dies möglichst schnell festzustellen, ist deswegen wichtig, weil ja die Dekoration der Szenen noch steht und man in ihr dann gleich die Aufnahme wiederholen kann.

Kann eine Aufnahme nicht in einer von der Natur oder bereits bestehenden künstlichen Bauten gegebenen Szenerie hergestellt werden, so findet sie jeweils entweder im Atelier oder in der freien Natur mit Hilfe von speziell aufgeführten Filmbauten statt. Im allgemeinen werden die Aufnahmen, die in Innenräumen spielen, im Atelier hergestellt und die anderen vor entsprechenden Filmbauten im Freien. Jedoch ist diese Unterscheidung nicht immer zutreffend. Wenn sich auch ein näheres Eingehen auf diese Frage hier erübrigt, so müssen doch kurz die Stätten besprochen werden, die für die beiden erwähnten Arten der Filmaufnahmen extra geschaffen werden. Es sind dies das Aufnahmeatelier und die Filmstadt.

Zunächst sind beim Aufnahmeatelier zwei große Abarten zu unterscheiden, nämlich das Glashaus und das Dunkelatelier. Das Glashaus besteht aus Eisenkonstruktion und Gitterwerk, dessen Zwischenräume sowohl am Dach als auch an den Wänden mit Glasplatten ausgefüllt sind. Der Zweck dieser Anordnung ist eine möglichst große Konzentration von Tageslicht in einem sonst vollkommen geschlossenen Raum. Diese Art war die übliche bis zur neuesten Zeit des Atelierbaues.

Erst in ihr ging man zum Bauen von Dunkelateliers über. Die Dunkelateliers bestehen aus normalen Eisenbetonbauten und sind mit reichlich groß bemessenen Fenstern versehen, die vollständig lichtdicht abgeschlossen werden können.

Der Vorteil der Glashäuser, nämlich das Tageslicht bei der Aufnahme ausnützen zu können, wird meistens überschätzt, da der Anteil des Tageslichts bei den meisten Aufnahmen 20% der gesamten Lichtstärke nicht erreicht. Des weiteren kommt hinzu, daß direkte Sonnenbestrahlung im Glashaus die meisten Aufnahmen unmöglich macht und man in diesem Fall gezwungen ist, mit der Aufnahme zu warten. Im Dunkelatelier dagegen spielt die Beleuchtung des Tages nicht die geringste Rolle. Es kann jederzeit jede Szene gedreht werden und die Fenster befinden sich nur im Atelier, damit an elektrischer Beleuchtung während des Aufstellens der Dekorationen und der Ausführung sonstiger Arbeiten gespart werden kann. Beginnt die eigentliche Aufnahmezeit, so werden sie lichtdicht abgeschlossen

und die Aufnahmen bei ausschließlich künstlicher Beleuchtung durchgeführt.

Die Filmstadt ist eine Ansammlung von auf einem speziell dazu dienenden Gelände aufgeführten Filmbauten, die sich wieder in zwei große Abarten unterteilen lassen:

1. solche, die nur in Form der Kulisse primitiv aus leichtestem Baumaterial speziell für eine Filmaufnahme errichtet wurden und evtl. solche, die durch die Notwendigkeit des Tragens von Menschen fester aufgeführt worden sind und durch Abänderung für die Aufnahmen der nächstfolgenden Filme verwendet werden können, dann aber infolge ihrer leichten Bauart wieder eingerissen werden;
2. die in Amerika viel vorkommende Art, die aus ganz massiven Gebäuden bestimmten Stils besteht und zum Zweck der Filmaufnahme dauernd stehen bleiben und immer wieder benützt werden. Meistens befinden sich in ihrem Innern ebenfalls speziell stilisierte Räume mit den nötigen Beleuchtungsanschlüssen, so daß diese Filmbauten immer wieder den Ansprüchen der Außen- und Innenaufnahmen der verschiedensten Filme genügen können. Eine solche Anlage lohnt sich aber nur da, wo, wie in Los Angeles, eine große Vielheit von Produktionsfirmen jahraus jahrein Filme herstellt, und daher der Bedarf an solchen Spezialbauten und Inneneinrichtungen ein oft wiederkehrender ist.

Die in einem Film verwendeten Darsteller kann man in drei Kategorien einteilen, nämlich die der sog. Stars, der darstellerischen Monopolleistung, dann die Solodarsteller und als dritte die Komparserie oder die Massendarsteller.

Über die übertriebene Bedeutung der darstellerischen Monopolleistung ist schon manches Mal geklagt worden. Es haben ganz naturgemäß einige dieser prominenten Darsteller im Laufe der Zeit es zu einer ganz besonderen Beliebtheit beim Publikum gebracht, und es liegt nur in der Natur der Sache, daß ein an sich guter Film, dessen eine oder mehrere Hauptrollen mit beliebten Darstellern besetzt sind, mehr Zugkraft auszuüben imstande ist als ein sonst guter Film, in dessen Besetzungsprogramm sich keine zugkräftigen Namen befinden.

Die Solodarsteller sind die Träger von Einzelrollen. Sie werden meist aus den Schauspielerkreisen des Theaters erwählt und es befinden sich unter ihnen Namen von großem Klang. Da die Theaterleistung und die Filmleistung ganz andere Voraussetzungen bedingen, sind unter ihnen oft prominente Bühnengrößen, die es im Film nie über eine mittlere Bedeutung hinaus bringen. Die Einzeldarsteller kommen infolge des großen Überangebots meistens nicht über eine dem Arbeitsaufwand angemessene Bezahlung hinaus. Sie sind auch zu leicht durch andere Kräfte ersetzbar und verleihen dem

Film vom Standpunkt seiner Absatzmöglichkeiten weiter keine größeren Vorteile. Als Vorteil für sich können sie lediglich buchen, daß sie infolge ihres geringen Hervortretens nicht so schnell abgespielt wie manche Stars, d. h. daß das Publikum ihrer nicht infolge zu häufiger Darbietungen müde wird, sondern daß ihre Filmtätigkeit sich ohne Nachteile über mehrere Jahrzehnte erstrecken kann.

Noch weniger Einfluß auf das Gelingen des Films hat die Komparserie, der große Haufe der Massendarsteller. Er hat sich vorübergehend aus gewerkschaftlich zusammengeschlossenen Statisten rekrutiert, doch ist man, da Massendarsteller meistens bei Gesellschaftsszenen gebraucht werden, allgemein dazu übergegangen, die Träger dieser kleineren und kleinsten Rollen vielfach aus der Gesellschaft zu nehmen. Auch die Studentenschaften der deutschen Hochschulen haben öfters durch Vermittlung der akademischen Arbeitsämter bei Massenfilmen mitgewirkt.

Das Massenaufgebot der Komparserie in Großfilmen wie „Friedericus Rex" und „Nibelungen" setzt sich aus allen möglichen Kreisen zusammen und kann manchmal durch alle Statistengewerkschaften und Vereinigungen allein nicht aufgebracht werden. Doch werden solche Aufnahmen infolge ihrer großen Kosten in Deutschland immer seltener.

Während bei den Solokräften die Höhe der Tagesgagen sich durch Angebot und Nachfrage reguliert, sind zwischen den Arbeitgeberverbänden der Filmindustrie und den Statistengewerkschaften besondere Tarife vereinbart, die auch meistens bei den gegenseitigen Übereinkommen beachtet werden.

## IV. Die handelsrechtlichen Formen.

### a) Die vorkommenden handelsrechtlichen Formen.

Wie bei den meisten Industrieunternehmungen sich die handelsrechtlichen Formen der Firmen nach dem Wesen der Industrie, ihrem Kapitalbedarf und ihrer Arbeitsform richten, so kann das auch von den Unternehmungen der deutschen Filmindustrie gesagt werden, und je nach dem verfolgten Zweck ist diese oder jene Form vorherrschend oder bevorzugt.

Die Firma des Einzelkaufmanns ist nur noch selten zu finden, da ein einzelner meist gar nicht in der Lage ist, die nötigen Kapitalmengen auch nur vorübergehend, selbst unter Inanspruchnahme großen Kredits, aufzubringen, die dazu nötig wären, eine Spielfilmproduktion zu finanzieren.

Die nächste Stufe der offenen Handelsgesellschaft ist ebenfalls selten geworden, genau wie die einfache Kommanditgesellschaft. Wird für diese beiden Arbeitsformen auch das Argument der Kreditknappheit nicht so sehr Geltung haben wie für die Einzelfirma, so haftet doch diesen drei Formen das manchmal unangenehm empfundene Risiko der persönlichen Haftung an. Gerade in der Filmindustrie ist das Unternehmerrisiko äußerst hoch. Daher finden sich in der Filmindustrie in der Hauptsache Unternehmungsformen mit einer beschränkten Haftung der beteiligten Personen und damit folgerichtig die mit einer juristischen Persönlichkeit ausgestatteten Gesellschaftsformen.

Die am meisten angewandte ist die Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Zumal die kleineren Gesellschaften, die manchmal nur ein oder zwei Filme pro Jahr herausbringen, bedienen sich meistens dieser Form, während die Aktiengesellschaft sich als Gesellschaftsform für die größeren Unternehmungen, insbesondere die Muttergesellschaften der Konzerne, herausgebildet hat. Die Kommanditgesellschaft auf Aktien fehlt in der Filmindustrie bisher vollkommen und ebenso hat sich die eingetragene Genossenschaft nicht durchsetzen können.

Die Wahl der Gesellschaftsform in der Filmindustrie erfolgt in der Hauptsache aus zwei bestimmten Motiven heraus. Sie entsteht aus den persönlichen Verhältnissen der Unternehmer und ist wesentlich beeinflußt durch die steuerlichen Verhältnisse der Nachkriegsgesetzgebung.

Die Unternehmung des Einzelkaufmannes, kurz Einzelfirma genannt, arbeitet mit seinem Kapital und Kredit und dem Kapital etwaiger stiller Gesellschafter.

Dasselbe gilt in ganz entsprechender Weise von der offenen Handelsgesellschaft, nur mit dem Unterschied, daß an die Stelle des einzelnen Kaufmannes mehrere getreten sind.

Zur einfachen Kommanditgesellschaft ist gesetzlich nötig ein persönlich haftender Gesellschafter und ein Kommanditist. Der Kommanditist ist im Gegensatz zum stillen Gesellschafter in das Handelsregister unter Angabe der vollen Höhe seiner Einlage eingetragen. Gewöhnlich wird aber eine Kommanditgesellschaft mehr als einen Kommanditisten aufweisen. Das Wesentliche an diesen drei Gesellschaftsformen ist es, daß sich bei ihnen der Kreis der Gesellschafter auf ganz bestimmte Persönlichkeiten erstreckt, die mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln und Kredit eine gewinnbringende Produktion zu ermöglichen suchen. Diese Art Firmen werden immer seltener und es ist anzunehmen, daß sie mit der Zeit ganz verschwinden werden. Die Geschäftsinhaber bzw. persönlich haftenden leitenden Gesellschafter dieser Firmen stammen meistens noch aus

der alten Unternehmergeneration und ermöglichen so auf Grund ihrer großen persönlichen Beziehungen den Absatz ihrer Erzeugnisse in gewinnbringender Weise.

Die nächste Form ist die der Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Bei ihr können wir innerhalb der produzierenden Filmindustrie sofort zwei Arten unterscheiden, nämlich die mit geringem eigenen Kapital, dadurch angewiesen auf das Herstellen kleiner, wenig Kosten verursachender aktueller oder Beiprogrammfilme oder auf die Ausführung von Filmaufträgen von dritter Seite.

Die andere Art, zugleich die seltenere, ist die mit hohem eigenen Kapital ausgestattete Gesellschaft, die infolgedessen imstande ist, aus eigenen Mitteln eine eigene laufende Produktion zu gestalten.

Die kleinen Gesellschaften mit beschränkter Haftung werden ihr Leben noch fristen können, solange sie genügend Filmaufträge bekommen oder sich durch die Darstellung kleiner aktueller oder landschaftlicher Beifilme über Wasser halten können.

Ganz anders liegt der Fall bei den Gesellschaften mit beschränkter Haftung mit großem eigenem Kapital. Sie sind oft imstande, kontinuierlich das ganze Jahr hindurch zu produzieren und sich so ständig verfügbare künstlerische, technische und kaufmännische Kräfte zu sichern.

Die Aktiengesellschaften unterscheiden sich unter anderem von den Gesellschaften mit beschränkter Haftung:

1. durch die Vorschrift eines Aufsichtsrates;
2. durch die Höhe des vorgeschriebenen geringsten Kapitals[1];
3. durch den Zwang der Abhaltung einer jährlichen Generalversammlung vor einem Notar und der Veröffentlichung der Beschlüsse dieser Generalversammlung sowie wie Jahresbilanz und Gewinn- und Verlustrechnung im Deutschen Reichsanzeiger und den anderen im Gesellschaftsvertrag genannten Organen.

Sind diese Bestimmungen als Nachteile gegenüber der Form der G.m.b.H. zu bezeichnen, so kann man als Vorteil die leichte Übertragbarkeit der Anteile und die dadurch erweiterte Möglichkeit der Kapitalbeschaffung nennen. Es wird also allen Gesellschaften, die sich auf eine weitere Basis stützen wollen, die Form einer Aktiengesellschaft erwünschter sein und die Praxis bestätigt diese Annahme auch. Die meisten Gründungen, die sich zu wirklich großen Gesellschaften und Konzernen entwickelten, haben sich in eine Aktiengesellschaft umgewandelt, soweit sie diese Form nicht von vornherein besaßen. Als Beispiel seien angeführt:

---

[1] Das Kapital muß bei einer A.G. mindestens 50 000 RM. betragen, bei einer G.m.b.H. nur 20 000 RM.

Die Münchener Lichtspielkunst-A.G., die im Jahr 1912 als G.m. b.H. gegründet, dann 1919 mit Kapitalerhöhung auf M. 2000000 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde. Weiter ist die jetzige Südfilm-A.G. — Goldmarkumstellungskapital RM. 1000000 — aus dem Süddeutschen Filmhaus (G.m.b.H.) in Frankfurt a. M. entstanden. Die Deulig-Film-G.m.b.H. wurde unter Fusion mit der Skala-Film-A.G. zur Aktiengesellschaft, indem das Kapital der Skala-Film-A.G. von M. 10000000 auf M. 70000000 erhöht wurde und mit diesem verfügbaren Geld die Anteile der Deulig-Film-G.m. b.H. unter Umnennung der Skala-Film-A.G. in Deulig-Film-A.G. erworben wurden. Auch die beiden Firmen Decla-Film (Deutsche Eclair-Film) und Bioskop-Film wurden bei ihrem Zusammenschluß in die Decla-Bioskop-Film-A.G. umgewandelt.

Neben allen anderen Gesichtspunkten fielen nach dem Kriege den steuerlichen bei Überlegungen, die Wahl der Gesellschaftsform betreffend, eine große Rolle zu, und die steuerliche Nachkriegsgesetzgebung hat dem bereits Rechnung zu tragen versucht, indem sie bemüht war, die steuerlichen Vor- und Nachteile bei den einzelnen Gesellschaftsformen so gleichmäßig zu verteilen, daß in der Gesamtwirkung möglichst kein Unterschied hervortritt.

Bei dem Einzelkaufmann, der offenen Handelsgesellschaft, der einfachen Kommanditgesellschaft und der stillen Gesellschaft wird das Einkommen bei der Gesellschaft selbst überhaupt nicht steuerlich erfaßt, sondern jeder Gesellschafter versteuert den auf ihn entfallenden Teil des Einkommens bei seinem für ihn privat geltenden Finanzamt mit. Bei den drei genannten Arten der Unternehmungsform findet also nur eine einfache Besteuerung statt wie bei jedem privaten Gewerbetreibenden. Schließt nun ein Geschäftsjahr dieser Gesellschaften mit einem Verlust ab, so entfällt naturgemäß jede Einkommensteuer, aber auch der Verlust muß vom Kapital abgebucht und darf nicht etwa auf das nächstfolgende Geschäftsjahr übertragen werden. Vom steuerlichen Gesichtspunkt aus ist dieser Umstand als der größte Nachteil der erwähnten Gesellschaftsarten zu bezeichnen.

Bei den Gesellschaften mit beschränkter Haftung und den Aktiengesellschaften liegen die entsprechenden Verhältnisse folgendermaßen:

Sie haben von ihrem Reingewinn 20% als Körperschaftssteuer zu zahlen. Bei Gesellschaften mit beschränkter Haftung, deren Betriebskapital oder Stammkapital bei der letzten Vermögenssteuer 50000 RM. nicht überschritt, ist nach einer besonderen Staffel eine Ermäßigung vorgesehen, deren Ausmaß sich nach der Höhe des jährlich erzielten Reingewinns richtet. Der Verlust eines Geschäftsjahres darf aber auf das neue Rechnungsjahr vorgetragen und somit aus den Gewinnen des oder der folgenden Geschäftsjahre körper-

schaftssteuerfrei ausgeglichen werden, allerdings nur bis zur Höhe der Summe, um die durch den Verlust das eingezahlte Stamm- bzw. Grundkapital vermindert wurde.

Wie haben sich nun in der Praxis die einzelnen Geschäftsleute besonders in der Filmindustrie entschieden?

Die Angst vor dem großen Risiko der persönlichen Haftung war Veranlassung, in den meisten Fällen die G.m.b.H. und bei größeren Unternehmungen die Aktiengesellschaft vorzuziehen.

Gerade diese Überlegung hat, wenn sie auch allgemein gilt, auf die Gründungsformen der Filmindustrie großen Einfluß ausgeübt.

Ein Umstand hat ebenfalls zur Gestaltung der Formen beigetragen, der jetzt allerdings durch die veränderten Steuersätze mehr in den Hintergrund getreten ist; das sind die Gründungskosten. Aber seitdem die Gesellschaftssteuer von $7^1/_2$ auf 4% herabgesetzt ist und die Notariatskosten für Gründungen bedeutend vermindert wurden, hat der Einfluß dieser Kosten, zumal sie nur eine einmalige Ausgabe bedeuten, auf die Gestaltung der Gesellschaftsformen stark nachgelassen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die steuerlichen Gesichtspunkte bei der Wahl der Gesellschaftsformen immer mehr zurücktreten werden und auch jetzt schon im Vergleich zu den internen Verhältnissen nur eine geringe Rolle spielen, da es meistens den Gründern darauf ankommen muß, die Rechtsverhältnisse untereinander exakt umschrieben festzulegen, und daß sie lieber geringe steuerliche Nachteile in Kauf nehmen, als zu riskieren, eine Gesellschaftsform zu wählen, die sie allzu stark und fest aneinander bindet und voneinander abhängig macht, und deren steuerliche Vorteile evtl. durch Gesetzesänderung oder manchmal auch nur durch eine Änderung der ministeriellen Ausführungsbestimmungen in kurzer Zeit beseitigt oder sogar ins Gegenteil verwandelt werden können.

## V. Kurzer Überblick über die Entwicklung der Filmindustrie, insbesondere der deutschen.

### a) Die Entstehung des Begriffes Filmindustrie.

Die Entwicklung der Filmindustrie ging von Frankreich aus. Die Uraufführung des ersten französischen Films fand im Frühjahr 1895 durch die Brüder August und Louis Lumière in Paris statt. Gemeinsam mit ihrem Patent für handkolorierte Filme erwarb dann Lumières Erfindung die Firma Pathé frères, der die erste industrielle Ausnützung des Films und der Kinematographie zuzuschreiben ist. Durch

sie wurde die Kinematographie wirtschaftlich erst lebensfähig gestaltet und in Frankreich die erste Filmindustrie gegründet[2].

Als erster Erfinder ist allerdings schon in viel früherer Zeit Du Mont zu nennen, der am 2. Mai 1861 ein französisches Patent auf einen photographischen Apparat anmeldete, der durch einzelne Platten, die an einem langen Bande befestigt waren und durch einen Fortschaltmechanismus gelenkt wurden, aufeinanderfolgende Phasen der Bewegung nachbilden wollte. Im Jahre 1864 erfand Tucos du Hauron einen neuen Aufnahme- und Vorführungsapparat[3].

Auf dieser Erfindung basierten die Apparate der Franzosen Lond 1883 und Sébert 1890. Es wurden noch weitere Apparate konstruiert und verbessert, doch liegt es nicht im Rahmen dieser Ausführungen, alle Einzelheiten dieses Gebietes anzuführen, da gerade über die geschichtliche Entwicklung der Filmindustrie bereits zahlreiche Arbeiten vorliegen.

Die Filmherstellung betreffend hatte die Firma Pathé frères in Paris bis etwa 1912 das Monopolrecht. Im Jahre 1896 wurde diese Firma gegründet und entwickelte sich in folgender Weise:

| Jahr | Aktienkapital | Dividende pro Frs. 100.— | Durchschnittl. Kursnotierung |
|---|---|---|---|
| 1896 | 1,0 Mill. Frs. | — | — |
| 1897 | 1,0 „ „ | — | — |
| 1898 | 2,0 „ „ | $17^1/_2$ | — |
| 1901 | 2,6 „ „ | 8 | — |
| 1903 | 2,6 „ „ | 10 | — |
| 1905 | 3,2 „ „ | 15 | — |
| 1907 | 4,4 „ „ | 65 | — |
| 1909 | 5,0 „ „ | 90 | 954 |
| 1911 | 15,0 „ „ | 70 | 573 |
| 1912 | 30,0 „ „ | $17^1/_2$ | — |
| 1913 | 30,0 „ „ | $17^1/_2$ | 261 |

Die Firma hat also ihr Aktienkapital innerhalb 16 Jahren verdreißigfacht und den Höhepunkt ihrer Rentabilität im Geschäftsjahre 1908/09 erreicht mit einer Verteilung von 90% Dividende, doch schon 1911 sank die Dividende auf 70%, um 1912 ganz wesentlich zurückzugehen. Dieser Rückgang ist aber nicht allein auf die Kapitalerhöhung zurückzuführen, sondern die starke Konkurrenz machte der Hochkonjunktur ein Ende. 1912 mußten die Bestrebungen der Firma, ihre Monopolstellung in Europa zu halten, als hoffnungslos aufgegeben werden, da ihr in den Vereinigten Staaten von Amerika, in England, Italien, Dänemark und schließlich auch in Deutschland Konkurrenten entstanden.

---

[2] Siehe Zimmerschied, Dissertation, Frankfurt 1921, S. 3 und 4.

[3] Siehe Forch, Der Kinemathograph und das sich bewegende Bild, S. 8.

Dieser Konkurrenzkampf ist für die Entwicklung der Filmindustrie im allgemeinen von großer Bedeutung gewesen, zwang er doch die sämtlichen Beteiligten zu großer Kräfteanspannung und somit zu möglichster Qualitätsarbeit.

Über die Entwicklung der deutschen Filmproduktion vor dem Kriege läßt sich wenig sagen. Der Einfluß der Firma Pathé frères ging aber auch auf deutschem Gebiet mit dem Krisenjahr 1913 immer mehr zurück.

Schon im Jahre 1906 waren einige Unternehmer an die Aufgabe herangegangen, auf eigene Faust eine Filmherstellung zu versuchen. Sie bestanden aus Berufsphotographen, Mechanikern, Kaufleuten und Lichtspieltheaterbesitzern. Nur wenigen tüchtigen Unternehmern gelang es, dauernd festen Fuß zu fassen und auf solider kaufmännischer Basis leistungsfähige Unternehmungen zu begründen. Von einer deutschen Filmindustrie vor dem Kriege kann nur ganz bedingt gesprochen werden, während das deutsche Lichtspielgewerbe schon 1912 in hoher Blüte stand. Daraus geht hervor, daß der Bedarf Deutschlands an Filmen in der Hauptsache durch die Einfuhr gedeckt werden mußte. Die Zahlen der deutschen Reichs-Statistik sind aber schlecht zu einer Untersuchung zu verwerten, da in ihr die belichteten Filme und die Photographien nicht getrennt aufgeführt sind. Die amerikanische Einfuhr wird von ihr überhaupt nicht erfaßt, da sie anscheinend damals über England geleitet wurde.

Der Grund für die Verzögerung der Entstehung einer nationalen Filmindustrie liegt in der Hauptsache darin begründet, daß das Kapital sich sehr zurückhaltend verhielt, während in Frankreich und später auch in Italien, Amerika, Dänemark und England viele Kapitalien in der Filmindustrie Anlage fanden.

Auf dem Gebiet des kinematographischen Maschinenbaues stand dagegen die deutsche Feinmechanik und optische Industrie sehr bald den Franzosen und Amerikanern ebenbürtig zur Seite.

Die Scheuheit des Kapitals war nicht letzten Endes auch durch die Verfolgungswut der Behörden und weiter Bevölkerungskreise der damaligen Zeit, auf alles was mit dem Film zusammenhing, zurückzuführen. Nur so war es möglich, daß Dänemark Deutschland in der Quantität der Filmherstellung überflügeln konnte.

Während im Ausland, wie man bei Pathé frères sah, das arbeitende Geld bis zu 90% Jahresdividende brachte, wurde in Deutschland nur mit geringem Kapital gewirtschaftet, was bewirkte, daß das auf den Markt kommende Material nahezu unverkäuflich blieb. So wurde es zur feststehenden Lehre, daß die deutsche Filmproduktion mit dem Ausland nicht konkurrieren konnte, sowohl was die Qualität ihrer Erzeugnisse wie deren Menge betraf.

Die wenigen Kapitalquellen, die sich in Deutschland der Filmproduktion zur Verfügung stellten, waren die Schokoladenfabrik

Hartwig & Vogel, dann in der Hauptsache die Deutsche Bank, die Darmstädter Bank, die Dresdener Bank und die Diskonto-Bank, jetzt Kommerz- und Privat-Bank-A. G.

Nach den Angaben des Reichskino-Adreßbuches 1920/21 sind bis zum Jahr 1913 an Gründungen im deutschen Filmgewerbe beteiligt:

| | |
|---|---|
| die Kommerz- und Privat-Bank | 11 mal |
| die Deutsche Bank | 10 mal |
| die Dresdener Bank | 7 mal |
| die Darmstädter Bank | 5 mal. |

Eine Feststellung des damals arbeitenden Kapitals würde ein falsches Bild geben, da nur die zwei bestehenden Aktiengesellschaften statistisch erfaßt und die Gesellschaften mit beschränkter Haftung außer Acht gelassen wurden.

### b) die deutsche Filmindustrie vor dem Kriege[4].

Die Träger der ersten Wirtschaftsperiode eines Filmgewerbes in Deutschland zu einer Zeit, in der man von einer Filmindustrie noch nicht sprechen konnte, waren die Schausteller, welche durch Vorführung eines französischen Films das deutsche Publikum mit der neuen Erfindung der Kinematographie bekannt machten. Wo sie hinkamen, erregten sie mit Filmen von 15 bis 20 m großes Aufsehen. Sie hielten ihre Vorstellungen entweder in gemieteten Ladenräumen oder den bekannten Jahrmarktsbuden ab.

Durch sie wurden kapitalkräftige Unternehmer auf die neue Erfindung aufmerksam gemacht. In den Großstädten Berlin, München und Hamburg entstanden fast gleichzeitig die ersten Kinobetriebe.

Oskar Meßter, der sich unabhängig von Frankreich mit der Herstellung kinematographischer Filme beschäftigte, und diese seine eigenen Filme im Apollotheater zur Aufführung brachte, erwarb bald ein Kino „Unter den Linden" Nr. 21. Im Jahre 1905 richtete er diese Schaubude dann als Theater ein und eröffnete so das erste ständige Berliner Kinotheater unter dem Namen „Meßter's Biophon".

In München führte Carl Gabriel im Panoptikum die ersten Filme im zweiten Stockwerk dieses Gebäudes in der Neuhauserstraße vor und erntete mit dem zirka 30 Minuten dauernden Vorführungsprogramm reichen Beifall. Das erste ständige Kinotheater in München war das im Jahre 1904 errichtete „Weltkinotheater" in der Kaufingerstraße.

In Hamburg wurde bereits 1899 ein ständiges Kinotheater in einem Laden der Kaiser-Wilhelm-Straße eröffnet, und bald darauf

[4] Siehe Zimmerschied, Dissertation, Frankfurt a. Main, 1921, S. 43 ff.

mit der Einrichtung dieser Unternehmung ein Kino von 600 Plätzen auf der Reeperbahn in St. Pauli errichtet.

Nach einer von H. Werth aufgestellten Statistik[5] besaß Deutschland 1900 nur zwei feste Kinotheater in Hamburg und Würzburg 1910 dagegen in 30 bedeutenden Großstädten 456.

Es wurde bereits erwähnt, daß Oskar Meßter als erster in Deutschland Filme herstellte. Von ihm erhielten bald die wandernden Kinoschausteller, welche bisher ausschließlich Pathé- und Gaumont-Filme vorgeführt hatten, die ersten deutschen Programme.

So war der Grundstein für eine deutsche Filmindustrie in den Zweigen der Vorführung und Herstellung gelegt. Der Umstand, daß die ersten Kinotheater hinreichend mit französischen, aber kaum mit deutschen Filmen beliefert werden konnten, übte allmählich einen Reiz auf verschiedene Kapitalisten aus, die es schließlich wagten, mit der Filmproduktion in Deutschland zu beginnen. Neben Meßter trat die Firma Greenbaum, und die Firma Ernemann-Dresden stellte die ersten belehrenden Naturfilmaufnahmen her, doch konnten diese Firmen keineswegs mit den damals weltbeherrschenden Unternehmungen Pathé und Gaumont konkurrieren. Infolgedessen zögerte man in Deutschland an eine Filmherstellung großen Stils heranzutreten. Auch hätte in der damaligen Zeit die Anschaffung der zur Aufnahme nötigen technischen Apparate Schwierigkeiten gemacht. Erst im Jahre 1912 wurde „Meßter's Projektion", eine Gesellschaft für Spielfilmfabrikation, ins Leben gerufen. In dieser Zeit entstand noch die „Mutoskop- und Biographgesellschaft", welche ihre Existenz, wie bereits angedeutet, der deutschen Schokoladenfabrik Hartwig & Vogel verdankte. Bald interessierten sich in Berlin auch andere Kreise, besonders aus der Konfektionsbranche, für die Filmfabrikation, und es entstand auf diese Weise eine Reihe von Neugründungen wie die „Deutsche Bioskopgesellschaft" und andere.

In München wurde bereits 1909 eine eigene Filmfabrikation begründet durch die beiden Firmen Ostermayr und Kopp, welch letztere sich zur ersten Kopieranstalt Münchens entwickelte.

In diese Zeit fallen auch die ersten Anfänge des Filmverleihgeschäftes. Es entstand aus den Kreisen der Lichtspieltheaterbesitzer, während das fast gleichgeartete Filmvertriebsgeschäft mehr aus den Produzentenkreisen seinen Ursprung herleitete. Die laufenden Filme der ersten festen Kinotheater, welche die Theaterbesitzer anfänglich immer noch als Eigentum erwarben, wurde von diesen an andere Theater weiter verliehen, um die Anschaffung rentabler zu gestalten. So wurde es allmählich zur Gewohnheit, für die Theaterbesitzer, sich bereits vor Erwerb der Filme den notwendigen Abnehmerkreis für diese zu sichern.

[5] Werth, Öffentliches Kinematographenrecht.

Rentabilitätserwägungen veranlaßten die großen Theater, die Spieldauer desselben Films auf 1—2 Wochen zu beschränken, während kleine Vorstadttheater auf eine halbe Woche herabgehen mußten. Legten die großen Theater besonderen Wert auf die ersten Vorführungen der Filme, so war das Bestreben der kleineren Theater auf möglichst ständige Abwechslung gerichtet. Das dadurch immer komplizierter werdende Verleihsystem ließ sich bald mit dem Theatergeschäft nicht mehr vereinigen und verlangte eine besondere Betriebsorganisation. So ging die Scheidung des reinen Verleihgeschäftes von dem des Theaters in den Jahren 1906—1908 vor sich. Bald befand sich in jeder größeren Stadt eine Verleihfirma. Obwohl diesen Unternehmungen in den Verleihinstituten von Pathé und Gaumont eine schwere Konkurrenz erwuchs, setzten sie sich doch durch.

Unabhängig von ihnen entstanden vollkommen selbständig die Vertriebsunternehmen. Ihre Tätigkeit war in der ersten Zeit fast die gleiche wie die der Verleihfirmen. Jedoch gingen sie bald dazu über, die von den Herstellern erworbenen Filme an die einzelnen Verleihgeschäfte und immer seltener an die Lichtspieltheater zu vertreiben. Die Vertriebe entstanden somit naturgemäß fast ausschließlich in den beiden Hauptherstellungsstädten Berlin und München. Viele Vertriebsunternehmungen wurden im Laufe der Zeit zu Verleihgeschäften und die übriggebliebenen bilden heute lediglich eine Brücke zwischen der Herstellung einerseits und dem Verleih und dem Ausland andererseits.

Die „Allgemeine Kinematographengesellschaft Uniontheater“ m. b. H., gegründet im Jahre 1907 in Frankfurt a. M., war die erste Gesellschaft in Deutschland, welche eine großzügige Zusammenfassung von Theatern verschiedener Städte in einem Unternehmen vornahm und damit sogar ein Vertriebsgeschäft verband. Ihre Filme ließ sie durch andere Firmen herstellen, da sie eine eigene Fabrikation nicht besaß. 1910 wurde die Gesellschaft in die „Produktions Union-A. G.“ umgewandelt mit einem Kapital von M. 500 000. Bis März 1911 hatte laut „Frankfurter Zeitung“ vom 26. März 1911 die Gesellschaft 12 Lichtspieltheater in den verschiedensten Städten Deutschlands übernommen und sechs neue — vier in Berlin, eines in Mannheim und eines in Köln — eröffnet. Weitere Theater in Ludwigshafen a. Rh., Essen, Elberfeld, Saarbrücken und sogar in Amsterdam wurden neu eingerichtet. Im Juli 1911 wurde das Aktienkapital auf M. 750 000 und im Juli 1912 auf M. 1 000 000 erhöht. Im Januar 1913 verlegte sie den Sitz ihrer Hauptverwaltung nach Berlin.

Bei dieser Gelegenheit sei eine Untersuchung über die ersten Gründe der Konzentrationsperiode in der Filmindustrie angestellt. Die Anziehungskraft, die Berlin auf die Filmherstellung ausübte, beruhte hauptsächlich auf dem großen Interesse, welches die dortigen Kapitalistenkreise der Filmindustrie entgegenbrachten. Auch in bezug auf die Filmdarsteller bot Berlin für die Herstellung den denkbar

günstigsten Boden und 1913 war bereits von zirka 20 Filmfabriken ein spezieller Filmdarstellerberuf veranlaßt, da die zahlreichen Theater und ähnliche Unternehmungen geschulte Kräfte in weit höherer Anzahl zur Verfügung stellen konnten als die anderen Städte.

Auch die Entwicklung Berlins zur deutschen Filmhandelsmetropole übte ihren Einfluß aus. Versuche, in anderen Gegenden Deutschlands eine Filmindustrie auf breiter Basis zu begründen, scheiterten an dem fehlenden Großkapital, und die einzelnen lebensfähigen so entstandenen Firmen verlegten alsbald ihren Sitz nach Berlin.

Die 1913 einsetzende Konzentrationsperiode der deutschen Filmindustrie wirkte sich nicht nur örtlich aus, sondern war auch dadurch gekennzeichnet, daß filmindustrielle Unternehmungen sämtliche Betriebsarten von der Fabrikation bis zum Lichtspieltheater zu vereinigen suchten. Seit dieser Zeit hatte Berlin die Vorherrschaft in der Filmindustrie über das ganze übrige Deutschland, und nur München gelang es, ein zweiter Konzentrationspunkt für deutsche Filmunternehmungen zu werden, jedoch blieb seine Bedeutung in quantitativer Hinsicht weit hinter der Berlins zurück (siehe Ausführungen Absatz VI über die Standortfrage in der Filmindustrie).

Nachdem die schon erwähnte Produktionsaktiengesellschaft 1913 ihr Kapital weiter auf 1 500 000 M. erhöhte, wurde mit dem Bau einer großen Filmfabrik auf dem Tempelhofer Felde begonnen und am 20. Januar 1914 wurden sämtliche Anteile der „Vitaskop-G. m. b. H." erworben, welche in Weißensee eine Filmfabrik besaß. Im Mai 1914 wurde das Aktienkapital nochmals um M. 700 000 auf M. 2 200 000 erhöht.

### c) Ihre Entwicklung während des Krieges.

Vom August 1914 ab war mit einem Schlage die gesamte deutsche Filmindustrie auf sich selbst angewiesen. Die Lichtspieltheater vermehrten sich immer mehr und ausländische Filme durften nicht eingeführt werden, ebenso war ausländisches Rohfilmmaterial nicht zu erhalten. Dagegen stieg der Bedarf an vorführungsfertigen Filmen bedeutend. Die vorhandenen Herstellungsfirmen waren nicht in der Lage, die Nachfrage zu befriedigen. Die Liquidierung der ausländischen Verleihorganisationen machte die Gründung neuer nötig und die deutsche Rohfilmfabrikation mußte den inländischen Bedarf selbst decken.

So konnte die deutsche Filmindustrie sich bei Kriegsbeginn auf gesunder Basis weiterentwickeln. Sie mußte sich jedoch vollständig auf den heimischen Absatz einstellen und danach ihre Geschäftskalkulationen einrichten. Wie stark die Industrie seit dem Kriege angewachsen ist, mögen die folgenden statistischen Angaben der Lichtbildbühne Berlin erweisen:

Während es 1911 nur 11 Herstellungsfirmen gab, wuchsen sie 1914 bereits auf 25 und erreichten 1918 die Anzahl von 130. Es entstanden also allein während des Krieges 105 neue Herstellungsunternehmungen.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1912 | existierten | 66 | Verleih- | und | 19 | Vertriebsfirmen |
| 1914 | „ | 63 | „ | „ | 28 | „ |
| 1918 | „ | 190 | „ | „ | 14 | „ |

Die Konzentration der Industrie in Berlin beweist die Tatsache, daß sich 1918 von den 130 Filmfabriken 109 und sämtliche 14 Vertriebsfirmen in Berlin befanden.

### d) Ihre Nachkriegsentwicklung.

Die Nachkriegsentwicklung der deutschen Filmindustrie ist gekennzeichnet durch die Errichtung großer kapitalkräftiger Konzerne und daher am besten darzustellen durch die Entwicklung, welche diese durchmachten.

Die bisher erwähnte „Projektions-Union-A. G." war immer noch in einem verhältnismäßig bescheidenen Rahmen gehalten. Gegenüber den gewaltigen Kapitalien der ausländischen Konzerne waren Gebilde dieser Art von verschwindender Bedeutung. Die erste Konzernbildung erfolgte durch die Sanierung der „Projektions-Union-A. G." im Jahre 1915. Sie erfolgte durch Interessengemeinschaftsverträge mit der „Nordischen Film-Co." und der „Oliver-Gesellschaft". Oliver erwarb den größten Teil der bestehenden „Union"-Theater auf käuflichem Wege. Die „Projektions-Union-A. G." stellte weiter Filme her, für die die „Nordische Film-Co." den Verleih übernahm.

Aus diesem wirtschaftlichen Zusammenschluß ging die „Universum-Film-A. G." hervor. Sie — im folgenden kurz „Ufa" genannt — stellte sich als machtvoller deutscher Filmkonzern den großen Unternehmungen des Auslandes gleichwertig entgegen. Im Jahre 1917 wurden zwischen der Reichsregierung, einigen Industriekreisen und Banken Verhandlungen begonnen, und die Gründung einer Unternehmung auf kapitalstarker Basis, die neben einer eigenen Produktion gleichzeitig das Verleih- und Theatergeschäft erfassen sollte, beschlossen. Diese Bestrebungen führten Ende 1917 zur Gründung der Ufa mit einem Anfangskapital von M. 25 000 000. Die Führung bei dieser Gründung, für die das Reich sich verpflichtete, ein Drittel des Kapitals aufzubringen, lag in den Händen der Bankfirma Schwarz, Goldschmidt & Co. und der Firma Carl Lindström-A. G. Zwischen sämtlichen Gründern wurde ein Übereinkommen getroffen dahingehend, daß die Aktien nicht gehandelt werden sollten[6].

[6] Nach Zimmerschied, Dissertation, Frankfurt a. M., S. 57.

Als Gegenstand wurde bezeichnet: Betrieb aller Zweige des Filmgewerbes, insbesondere Filmfabrikation, Filmmaterialgeschäft, sowie Handel jeder Art, der mit dem Film- und Lichtspielgewerbe in Zusammenhang steht. Die Beteiligung des Reiches wurde geheim gehalten und erst nach der Revolution bekannt.

Die Ufa umfaßte zunächst den ganzen deutschen Besitz der „Nordischen Film-Co.", damals 50 Theater und mehrere Verleihanstalten, darunter auch den früheren Gabriel'schen „Filmverleih München", und die in Deutschland betriebene Fabrikation der „Nordischen Film-Co.", ferner gliederten sich die Firma Meßter und die unter ihrer Mitwirkung gegründeten kleineren Firmen an. Von der bereits mehrfach erwähnten „Projektions-Union-A.G." erwarb der Ufa-Konzern die Aktienmehrheit.

Schon bald erfuhr der Ufa-Konzern eine weitere Ausdehnung durch den Erwerb der „May-Film-G.m.b.H" und beteiligte sich an der B.B. (Bolten-Baeckers)-Film-Gesellschaft, an der „Maxim-Film-G.m.b.H.", an der „Gloria"-Film-G.m.b.H. und an der „Phoenix"-Film-G.m.b.H.

Die ausländischen Verleih- und Theaterorganisationen der Ufa erstreckten sich über die Länder Holland (Amsterdam und Rotterdam), Dänemark (Kopenhagen), Schweden (Stockholm), Finnland (Helsingfors), Österreich (Wien), Jugoslawien (Agram), Tschechoslowakei (Prag), Ungarn (Budapest), Polen (Warschau, Krakau, Lemberg), Schweiz (Zürich, Luzern, Lausanne, St. Moritz, Basel), Rumänien (Bukarest, Jassi, Kischinew), Bulgarien (Sofia, Rustschuk, Jamboli, Plewna), Türkei (Konstantinopel)[7].

Die Ufa, der derzeitig größte deutsche Filmkonzern, baute eigene Filmstädte in Woltersdorf und Tempelhof.

Die Entwicklung des „Deulig"-Konzerns[8]. 1916 wurde die „Deutsche Lichtbild-Gesellschaft" e.V. mit Hilfe der Reichsregierung gegründet zum Zwecke deutscher Werbe- und Aufklärungsarbeit im Ausland durch Film und Bild.

Mitte 1920 bildete sich aus der „Deutschen Lichtbildgesellschaft" ein Konsortium, das eine Erweiterung der Fabrikation vorzunehmen und neben den Kultur- und Werbefilmen auch Spielfilme herzustellen beschloß. Das Stammkapital der neuen „Deulig"-Film-G.m.b.H. betrug M. 15000000. Neben dieser Gesellschaft ist die „Deutsche Lichtbildgesellschaft bestehen geblieben. Die Neugründung der Gesellschaft mit beschränkter Haftung ist lediglich aus praktischen Gründen erfolgt, weil der Betrieb allmählich über die Verhältnisse eines Vereins hinausgewachsen war. Der Reingewinn der Gesellschaft war satzungsgemäß zu gemeinnützigen Aufgaben des Unternehmens

[7] Ausführungen nach Zimmerschied.

[8] Nach Zimmerschied, Dissertation, Frankfurt a. M., S. 63 ff.

zu verwenden. 1922 erhöhte die „Skala"-Film-A.G. ihr Kapital von M. 10000000 auf M. 70000000 und benutzte das neu eingezahlte Kapital zum Ankauf der „Deulig"-Film-G.m.b.H., die sie durch Fusion aufnahm. Danach nannte sie sich „Deulig"-Film-A.G.

Der „National"-Film-Konzern[9]: Die „National"-Film-A.G. ging 1919 mit der „Neutral"-Film-G.m.b.H. eine Interessengemeinschaft ein, deren Zweck lediglich die gemeinsame Benutzung eines Aufnahmeateliers sein sollte. Mit der „National"-Film-A.G. schloß sich die „National-Film-A.G. für künstlerische Lichtspiele" 1920 zu einem „National"-Konzern zusammen. Die „National-Film-A.G. für künstlerische Lichtspiele" war entstanden auf der früheren Aktiengesellschaft für künstlerische Lichtspiele „Patria", welche mit einem Kapital von M. 300000 zum Zwecke der Herstellung und des Vertriebes von Filmen gegründet wurde, das Kapital der Aktiengesellschaft wurde 1919 auf M. 1500000 erhöht und der Name, wie erwähnt, 1920 geändert. Der Konzern arbeitete mit einem Kapital von insgesamt M. 3000000. In der Generalversammlung des Konzerns am 17. August 1920 wurde einstimmig beschlossen, das Kapital der „National-Film-A.G. für künstlerische Lichtspiele" von M. 1500000 auf M. 5000000 zu erhöhen und zugleich eine Arbeitsteilung der beiden Gesellschaften festgelegt, welche bestimmte, daß die „National"-Film-A.G. ausschließlich die Produktion, die „National-Film-A.G. für künstlerische Lichtspiele" dagegen den Verleihbetrieb übernehmen sollte. Die Verleihgesellschaft wurde später umgewandelt in die „National"-Film-Verleih-G.m.b.H.

Alle diese Konzentrationsbewegungen in der Filmindustrie spielten sich ausnahmslos in Berlin ab. Aber auch München konnte bereits einige gute Fabrikations- und Verleihgeschäfte aufweisen.

Die aus der ersten Fabrikationsperiode seit 1909 bekannte Firma P. Ostermayr wurde die Basis für die im Mai 1912 mit einem Kapital von M. 300000 begründete „Münchener Lichtspielkunst-G.m.b.H." Am 1. Januar 1919 wurde diese Gesellschaft mit beschränkter Haftung in eine Aktiengesellschaft mit einem Kapital von M. 2000000 umgewandelt. Anfang 1920 kam eine Interessengemeinschaft mit den „Monumental"-Filmwerken Robert Reinert G.m.b.H. zustande, welche 1918 in Berlin gegründet wurde und im Mai 1920 nach München übersiedelte. Diese Interessengemeinschaft hat München eigentlich erst zu einer Filmstadt gemacht, welche für Berlin als Konkurrenz ernstlich in Frage kommen konnte[10]. In einer Vollversammlung der Aktionäre der „Münchener Lichtspielkunst"-A.G. wurde bald darauf eine Kapitalserhöhung von M. 8000000 auf M. 10000000 beschlossen und der Beschluß durch die Regierung genehmigt. Die neuen von 1920 dividendenberechtigten Aktien wurden

[9] Nach Zimmerschied, Dissertation, Frankfurt 1921, S. 66 ff.

[10] Nach Zimmerschied, Dissertation, Frankfurt a. M., 1921, S. 71 ff.

von einem Konsortium übernommen, dem die Bayerische Handelsbank, die Bayerische Hypotheken- und Wechselbank, die Bayerische Vereinsbank, die Pfälzische Bankfiliale München und das Bankhaus Schneider & Münzing angehörten. Ihren Interessenkreis erweiterte die Gesellschaft durch Angliederung der Firmen: „Bavaria"-Film, „Möve"-Film und der „Bayerischen Filmgesellschaft" m.b.H. Fett & Wiesel, mit deren in- und ausländischen Zweigniederlassungen. Die Firma „Bayerische Filmgesellschaft" m.b.H. Fett & Wiesel ging hervor aus der Firma Dienstknecht, einer der ältesten Münchener Filmverleihfirmen, welche von Fett & Wiesel angekauft wurde.

Die in Frankfurt a. M. errichtete „Süddeutsche Filmhaus"-G.m.b.H. (Kapital M. 300000) ging 1920 mit dem „Emelka"-Konzern — so lautete der offizielle Name dieses von der „Münchener Lichtspielkunst"-A.G. geführten Konzerns — eine Interessengemeinschaft ein. Ende 1920 wurde das Kapital der „Süddeutschen Filmhaus"-G.m.b.H. auf M. 3000000 erhöht. Anfang 1921 erfuhr die Fabrikation des „Emelka"-Konzerns noch eine wertvolle Erweiterung durch die Aufnahme der „Eichberg"-Film-G.m.b.H. und der neugegründeten „Harry Piel"-G.m.b.H.

Welche Pionierarbeit die „Münchener Lichtspielkunst"-A.G. für München in bezug auf die Filmindustrie geleistet hat, beweist die Errichtung einer eigenen Filmprüfstelle, und die dadurch von seiten des Reiches bewiesene Anerkennung Münchens als zweiter Filmmetropole Deutschlands.

Die Anteile der „Bayerischen Filmgesellschaft" m.b.H. gingen ganz in den Besitz der „Münchener Lichtspielkunst"-A.G. über.

Nach mehreren Papiermarkkapitalserhöhungen wurde die Goldmarkumstellung 1924 der „Münchener Lichtspielkunst"-A.G. auf G.M. 2500000 vorgenommen und der Nennwert der einzelnen Aktien von PM. 1000 auf GM. 20 umgestempelt.

Der Bavariafilm oder wie seine handelsrechtliche Bezeichnung lautete, „Filmhaus Bavaria" G.m.b.H. wurde in die „Bavaria-Film"-A.G. umgewandelt und ging als solche 1925 in Konkurs. Die „Eichberg"- und „Harry Piel"-Filmgesellschaften siedelten nach Berlin über. Die „Süddeutsche Filmhaus"-G.m.b.H. wurde in die „Südfilm"-A.G. umgewandelt und stellte sich auf GM. 1000000 um. 1926 wurde die Verbindung der „Münchener Lichtspielkunst"-A.G. einerseits und der „Südfilm"-A.G. andererseits noch enger geknüpft durch Verlegung des Hauptsitzes der „Südfilm"-A.G. von Frankfurt a. M. nach München.

Mit diesen Ausführungen möge das Kapitel über die Nachkriegsentwicklung der deutschen Filmindustrie geschlossen werden. Es sei nur kurz noch die Entwicklung der organischen Zusammenschlüsse in der deutschen Filmindustrie erwähnt.

Die Filmhersteller schlossen sich am 17. Dezember 1916 zu „Vereinigung deutscher Filmfabrikanten" zusammen und bald darau wurde der „Spitzenverband der Filmfabrikanten Deutschlands" ge gründet, der am 27. Oktober 1919 in der ersten Vereinigung auf ging. Am Anfang des Jahres 1923 erklärten 24 führende Firme ihren Austritt aus dieser Vereinigung und schlossen sich zum „Ver band der Filmindustriellen" zusammen.

In München wurde am 4. September 1918 der „Verein bayeri scher Filmfabrikanten" gegründet, der 1920 in den „Wirtschaftsver band bayerischer Filmfabrikanten" umgewandelt wurde.

Die Organisationsbestrebungen der Filmverleiher führten 190 zur Gründung der „Filmverleihgenossenschaft" m.b.H., aus der in November 1916 der „Zentralverband der Filmverleiher Deutsch lands" entstand.

Diese Vereinigungen stehen dem 1917 gegründeten „Reichsver band deutscher Lichtspieltheaterbesitzer" gegenüber.

Die Sonderinteressen der großen Konzerne, die bereits selbs zahlreiche Lichtspieltheater besitzen, traten aber bald zu deutlic zutage, so daß diese im April 1921 zur Errichtung des „Wirtschafts bundes deutscher Filmtheaterbesitzer" führten. Wenn auch dies Vereinigung erklärte, dem „Reichsverband deutscher Lichtspiel theaterbesitzer" keine Konkurrenz machen zu wollen, so führten di Verschiedenheiten der Interessen doch zu mancherlei Kämpfen un Reibereien zwischen den beiden Organisationen.

Ein Teil dieser Vereinigungen, nämlich der „Verband der Film industriellen", der „Zentralverband der Filmverleiher Deutschlands" der „Reichsverband deutscher Lichtspieltheaterbesitzer" und de „Wirtschaftsverband Bayerischer Filmfabrikanten" schlossen sich m dem „Verband deutscher Filmateliers", dem „Schutzverband deut scher Filmkopieranstalten", dem „Interessenverband der Filmkopier anstalten", der „Vereinigung der Import- und Exportfirmen de Filmindustrie", dem „Verband deutscher Lehr- und Kulturfilmher steller", dem „Schutzverband deutscher Filmtheaterbesitzer", der „Verein bayerischer Lichtspieltheaterbesitzer" und dem „Verban der Lichtspieltheater Berlin-Brandenburg" zur Spitzenorganisatio der deutschen Filmindustrie zusammen.

Der Spitzenorganisation fällt die Aufgabe zu, die Interessen de gesamten deutschen Filmindustrie den Behörden und Regierunge gegenüber zu vertreten. Sie stellte zunächst eine lose Vereinigun dar, in welcher der Vorsitz und die Geschäftsführung vierteljährlic von Verband zu Verband wechselten. Nach etwa einem Jahr wurd eine Festigung der Organisation vorgenommen:

Die Spitzenorganisation erhielt ein Direktorium unter dem a Jahresfrist gewählten Vorsitzenden, bestehend aus den Vertrete

der Verbände der Filmhersteller, der Verleiher und der Theaterbesitzer. Zugleich wurde eine Geschäftsstelle errichtet[11].

Ihre erste Aufgabe erblickte die Spitzenorganisation darin, für die ruhige Abwicklung der Geschäftsvorgänge zwischen ihren Gliedern zu sorgen. Es wurde zunächst ein Industrieschiedsgericht eingerichtet, für welches die einzelnen Mitgliedsverbände Vorschlagslisten der Schiedsrichter aufstellten. Sodann wurde ein Normalvertrag für die Beschäftigung von Schauspielern, Architekten, Regisseuren und Operateuren ausgearbeitet.

Bei allen ihren Arbeiten ist die Spitzenorganisation bemüht, nur die großen Ziele der Gesamtindustrie im Auge zu behalten und kann auch nur durch die weise Beschränkung auf das Wesentliche den Interessen der Gesamtindustrie am besten dienen.

An dieser Stelle möge noch einiges gesagt sein über die historische Entwicklung der Lichtspieltheater. Zunächst wurden die Filme in Wanderkinos gezeigt, die von Jahrmarkt zu Jahrmarkt zogen und ihre Buden aufschlugen, wobei sie zuerst Filme ohne jede Handlung, etwa das Ankommen eines Eisenbahnzuges, die Bewegungen einer Tänzerin oder ähnliches zeigten. Man brachte im allgemeinen Motive, die den Film nicht länger als 30 bis 50 m sein ließen und ging erst ganz allmählich dazu über, mit Erweiterung der Motive den Film auch mit einer durchgehenden Handlung auszustatten.

Das System des Wanderkinos hatte den Vorteil, daß der Besitzer jeweils immer dieselben Filme vorführen konnte, da sein Publikum von Ort zu Ort wechselte.

Hand in Hand mit der Beseitigung technischer Unvollkommenheiten bei der Vorführung der Filme lief das Bestreben, allmählich feste Theater einzurichten, und wenn man dazu zuerst auch nur zur Verdunkelung geeignete Räume mietete, so ging man bald zur Errichtung ständig benützter Lichtspielhäuser über, deren Größe sich mit wachsendem Bedarf stets steigerte, so daß sich heute die großen Lichtspieltheater, was Prunk und Ausstattung betrifft, mit den besten Staatstheatern messen können.

Von seiten der Behörden des öfteren erwogene Pläne, die Lichtspieltheater in Deutschland einem Konzessionszwang zu unterwerfen, wurden alsbald nach ihrem Auftauchen immer wieder aufgegeben.

### e) Ihr Einfluß auf die Entwicklung der ausländischen Filmindustrie.

In der Vorkriegszeit konnte, wie aus den vorstehenden Ausführungen hervorgeht, von einem Einfluß der deutschen Filmherstellung auf die ausländische Konkurrenz überhaupt keine Rede sein. Die ausländischen Fabrikationsunternehmungen hatten nicht nötig, mit einer deutschen Konkurrenz zu rechnen. Sie konnten selbst

[11] Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie für die Jahre 1924 und 1925.

in Deutschland ihre Dispositionen so treffen, wie wenn eine deutsche Filmherstellung überhaupt nicht existiere. Wenn vor dem Krieg auch dann und wann ein besserer deutscher Film hergestellt wurde, so war dieser Fall immerhin so vereinzelt, daß er keinen Einfluß auf die Gesamtlage ausübte.

Auch im Krieg beeinflußte die deutsche Filmerzeugung infolge ihrer vollständigen Abgeschlossenheit die ausländische Herstellung in keiner Weise, und erst als nach Beendigung des Krieges die Grenzen wieder geöffnet wurden, war eine wechselseitige Einflußnahme möglich. Aber erst langsam wurden die Handelsbeziehungen wieder aufgenommen, und es dauerte tatsächlich beinahe zwei Jahre, bis ausländische Filme in größerer Anzahl in Deutschland zur Vorführung gebracht wurden. Aber auch jetzt geschah es noch in sehr beschränktem Maß, und das hatte seine ganz natürlichen Gründe. Die deutsche Währung verschlechterte sich fortlaufend, so daß es dem ausländischen Fabrikanten wenig Anreiz bieten konnte, seine Filme nach Deutschland zu verleihen, da der Erlös ein zu geringer war, wenn er die bezahlte Summe in seiner Währung erhielt.

Andererseits kann aber gesagt werden, daß bis zum Jahre 1923 die deutsche Filmindustrie der ausländischen infolge des durch den Währungsverfall möglichen Dumpings eine heftige Konkurrenz machte.

Mit der Stabilisierung der deutschen Währung änderten sich die Verhältnisse von Grund auf. Die deutsche Produktion hatte auch in Goldmark zu rechnen und zu zahlen und konnte deswegen nicht daran denken, billiger als das herstellende Ausland zu produzieren. So änderte sich das Bild dahin, daß der Auslandsverkauf in seiner Bedeutung vollständig hinter der Verwertung der Filme in Deutschland zurücktrat. Auch hatten sich im Ausland eine enorme Menge von Filmen angesammelt, die infolge der geschilderten Verhältnisse in Deutschland noch nicht gezeigt wurden. Diese Filme waren für das Ausland bereits abgespielt und hatten schon ihren Gewinn abgeworfen, deshalb konnten ihre Lizenzen für Deutschland niedrig gehalten werden, was wieder zur Folge hatte, daß der deutsche Markt mit ausländischen Filmen geradezu überschwemmt wurde. Besonders die kurzen amerikanischen Filme, deren Gesamtlänge ausschließlich der Zwischentitel unter 500 m blieb, wurden derart massenhaft eingeführt, weil bei ihnen noch die Hemmung der Kontingentierung wegfiel.

### f) Die amerikanische Filmindustrie und die Entstehung ihrer Vormachtstellung.

Nach einer bisher noch nicht veröffentlichten Statistik des amerikanischen Handelsamtes, steht die Filmindustrie in bezug des investierten Kapitals an achter Stelle. Die Reihenfolge ist: Stahl und

Eisen (5,5 Milliarden Dollar), Textilien (5 Milliarden Dollar), mechanische Industrie (5 Milliarden Dollar), chemische Industrie (3,7 Milliarden Dollar), Konserven (3 Milliarden Dollar), Automobile (3 Milliarden Dollar), Holz (2,5 Milliarden Dollar), Film (1,5 Milliarden Dollar), unmittelbar darauf folgen Leder, Kautschuk und Papier, alle drei weisen noch mehr als eine Milliarde Dollar auf.

Die betreffende Statistik geht in Einzelheiten. Sie stellt unter anderem fest, daß dieses Kapital der Filmindustrie von 1,5 Milliarden Dollar im Jahr 1914 nicht weniger als 300000 Menschen beschäftigte, während 50 Millionen Menschen sich wöchentlich an den Darbietungen der Filme ergötzten.

Diese 50 Millionen bezahlten im Jahre 1924 an Eintrittsgeldern 520 Millionen Dollar in 16000 Lichtspieltheatern (1925 ist ihre Zahl auf 20400 angewachsen).

Die Produktion kostete ungefähr 200 Millionen Dollar für etwa 800 Filme, wobei das Personal der Ateliers 75 Millionen Dollar an Löhnen bezog. Die Durchschnittskosten für einen Film betrugen somit $^1/_4$ Million Dollar.

Sehr interessant ist noch eine Berechnung, wieviel von jedem Dollar Filmkosten in Cents auf die einzelnen Ausgabenposten entfiel. Von jedem einzelnen Dollar der Filmkosten wurden danach angewendet: für Darstellergagen 25 Cts., für Regisseure, Architekten und Operateure 10 Cts., für Szenerien und Ideen 10 Cts., Dekorationen 19 Cts., Verwaltung, Schneiden, Kopieren 20 Cts., Kostüme 3 Cts., Reisen und Transport 8 Cts. und endlich für Rohfilme 5 Cts.

Von jedem Dollar der Theatereinnahmen wurden angewendet für das Negativ, also die rohen Herstellungskosten 40%, für Vertriebsspesen inkl. Reklame 30%, für die Kosten der Kopien 10%, für Verwaltung und Steuern 5%, so daß dem Theaterunternehmen ein Nutzen von 15% verblieb.

Von den Einnahmen der Produktionsgesellschaften liefern die Vereinigten Staaten von Amerika 75%, das gesamte Ausland 25%[12].

Im Jahr 1926 wurden in dem Gebiet der Vereinigten Staaten von den Lichtspielhäusern 6 Milliarden 760 Millionen Eintrittskarten verkauft. Diese Riesenzahl bedeutet, daß in den Vereinigten Staaten durchschnittlich jeder Mann, jede Frau und jedes Kind im Laufe eines Jahres über 67 Filme ansieht.

Es ist bereits gesagt worden, daß vor Ausbruch des Krieges die französische Filmindustrie, und in Frankreich wieder in der Hauptsache die Firma Pathé frères eine Weltmonopolstellung zu erlangen suchte. Diese Monopolstellung wurde schon empfindlich erschüttert

[12] Nach Angaben aus der Film-B. Z. 1926.

um die Jahreswende 1912/13 durch die italienische Konkurrenz und etwas später durch die englische Produktion. Im übrigen war aber die amerikanische Filmindustrie keineswegs so bedeutend, daß sie auf Europa zu dieser Zeit schon einen Einfluß nahm.

Als dann bei Ausbruch des Krieges Frankreich sofort und Italien im Frühjahr 1915 sich mit aller Kraft auf die Durchfechtung des Völkerringens konzentrieren mußten, war es verständlich, daß die Belange der nationalen Filmindustrie hinter den Erfordernissen des Krieges zurücktraten.

In dieser Zeit nahm die amerikanische Filmindustrie einen ungeahnten Aufschwung, besonders blühten, von der Schwerindustrie unterstützt, die Hetzfilme gegen die Mittelmächte. Aber auch sonst konnte sich das kapitalstarke, an intensive Arbeit gewöhnte Land, vollkommen unberührt durch das große Geschehen in Europa, in ganz anderer Ruhe der Entwicklung einer nationalen Filmindustrie widmen, als dieses den europäischen Staaten möglich war. Dazu kam, daß die südamerikanischen Republiken, sowie Mexiko und das britische Weltreich in verstärktem Maße als Abnehmer der amerikanischen Filmerzeugnisse in Frage kamen, da es gerade diesen Ländern schwer wurde, anderweitig das nötige Filmmaterial zu beziehen.

Daß in Amerika noch nicht eine Übersättigung durch die nationale Filmproduktion entstand, ist allein durch zwei Tatsachen zu erklären. Erstens sind die amerikanischen Filme naturgemäß durch die Erfahrung ihrer Hersteller im größten Maße der Mentalität der einheimischen Bevölkerung angepaßt und zweitens ist der Amerikaner überhaupt psychologisch — das Dargebotene betreffend — viel anspruchsloser und primitiver als die Angehörigen der alten europäischen Nationen. Die Hast des Geschäftslebens ist in Amerika trotz allen Wohlstandes eine so große, daß der Amerikaner beim Besuch eines Lichtspielhauses keine großartige künstlerische Darstellung oder gar Stoff zum Nachdenken erwartet und verlangt, sondern lediglich den Wunsch hat, vollständig von den Gedanken des Alltags auszuspannen und zerstreut zu werden.

Wenn auch die Vormachtstellung der amerikanischen Filmindustrie ihren Höhepunkt bereits überschritten hat, so ist sie doch noch immer als ganz bedeutend zu bezeichnen und der einzige Konkurrent auf der ganzen Erde, der noch Aussicht hat, neben ihr eine wesentliche Rolle zu spielen, ist allein die deutsche Filmindustrie. Die Amerikaner tragen dieser Tatsache auch bereits Rechnung, indem sie vielfach mit deutschen Firmen Produktionsverträge abschließen.

Sie kamen auf den Gedanken, ob sie mit dem deutschen Film im eigenen Lande nicht gute Geschäfte machen könnten, und so ent-

schlossen sie sich gern, mit den deutschen Unternehmern Hand in Hand zu gehen, was ihnen auch den Vorteil bot, in Deutschland billig produzieren zu können.

Wenn auch in diesem neuen Bündnis für Deutschland eine gewisse Gefahr liegt, dahingehend, daß bei zu großer finanzieller Beteiligung der Amerikaner diese einen großen Einfluß auf die Gestaltung der deutschen Produktion ausüben können, so ist andererseits die Kapitalkraft der amerikanischen Kontrahenten für das in dieser Hinsicht schwache Deutschland eine so große Hilfe, daß die Nachteile in Kauf genommen werden müssen.

So weit Verträge öffentlich bekannt gegeben wurden, verstoßen sie nicht gegen die nationalen deutschen Interessen, und es ist zu hoffen, daß die vielen wechselseitigen Beziehungen, die man von Amerika nach Deutschland und von Deutschland nach Amerika angeknüpft hat, zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit auf gleichwertiger Basis führen.

## VI. Die Standortfrage in der Filmindustrie.

Bei jeder Industrie spielt die Standortfrage eine große Rolle, da aus ihr viel auf das Wesen dieser Industrie geschlossen werden kann. Sie wird in den meisten Fällen von Faktoren bestimmt, deren Untersuchungen volkswirtschaftlich interessante Fragen aufwerfen und Anregung geben, weitere Zusammenhänge zu studieren. Natürlich sind diese Faktoren immer jeweils wechselnd und richten sich nach den für die betreffende Industrie gegebenen Voraussetzungen.

Zunächst muß folgerichtig die Frage untersucht werden, was die Filmindustrie zur Durchführung ihrer Arbeit benötigt.

Von der Natur zunächst Sonnenwetter für die Außenaufnahmen, dann die nötigen Arbeitskräfte, als drittes gute Absatzmöglichkeiten ihres Produktes. Dazu kommen ferner noch die Möglichkeit ihrer Finanzierung und die Notwendigkeit, daß die gefundene Absatzbasis gesund erhalten werden kann. Die Frage der Rohstoffe spielt kaum eine Rolle, da der für die Aufnahmen und die Herstellung von Kopien benötigte Rohfilm, sowie die für Behandlung des Films erforderlichen Chemikalien nur geringen Raum einnehmen und kleines Gewicht aufweisen, so daß sie ohne jede Schwierigkeit über weite Strecken versandt werden können. Es ist daher im folgenden die Wichtigkeit dieser einzelnen Faktoren und ihre tatsächliche Einwirkung auf die Standortwahl der Filmindustrie zu untersuchen.

### a) Die klimatischen Verhältnisse.

Da die Filmherstellung als erste Voraussetzung die Möglichkeit photographischer Aufnahmen bedingt, und diese wieder eng mit den Lichtverhältnissen zusammenhängt, so sei zuerst die Einwirkung des Klimas auf die Standortfrage besprochen. In Deutschland hat die Frage des Klimas auf die Standortfrage kaum Einfluß gehabt. Die durchschnittlichen Sonnentage sind mit einigen Differenzen über das ganze Reich ziemlich gleichmäßig verteilt und die später zu untersuchenden Fragen waren in ihrem Gewicht zu groß, als daß die Überlegungen klimatischer Natur bei der Auswahl des Produktionsortes irgendeine ausschlaggebende Bedeutung hätten erlangen können.

Anders in den Vereinigten Staaten von Amerika. Die dortige Filmindustrie ist in zwei Zentren konzentriert, nämlich in der Gegend von Los Angeles und in New-York. Los Angeles ist zuerst zu nennen, da es mit der Filmstadt Hollywood und anderen die wichtigste Produktionsstätte darstellt, während New-York früher eigentlich lediglich der Filmmarkt war. In New-York befanden sich die kaufmännischen Büros und die Zentralleitung der in Kalifornien produzierenden Gesellschaften. Eine Änderung kam erst, als sich in Amerika aus den Glashäusern allmählich die Dunkelateliers entwickelten. Jetzt war man mit einem Schlage viel unabhängiger von der Witterung, und in Konsequenz dieser Tatsache zogen es einige Firmen vor, auch ihre Produktionsstätte in die Nähe von New-York zu verlegen. Sie nahmen den kleinen Nachteil, manchmal durch bedeckten Himmel und Regen in ihren Außenaufnahmen behindert zu sein, gegen den großen Vorteil in Kauf, die Produktionsstätte nahe ihrer Zentralleitung zu haben und konnten das ja auch beruhigt tun, da sie meistens eigene Ateliers besaßen und so an Tagen mit ungünstiger Witterung ihre Innenaufnahmen erledigten.

Die Umgebung von Los Angeles ist in der Hauptsache deshalb gewählt worden, weil dort während zehn Monaten des Jahres strahlend blauer Himmel und warme Witterung herrschen. Man kann in dieser Beziehung direkt von einem Paradies für Filmherstellung sprechen. Es entstanden um Los Angeles herum in kurzer Zeit große Filmstädte und technisch glänzend aufgebaute Aufnahmeateliers, sowie eine Menge fester Gebäude jeden Stiles, die, wie bereits erwähnt, zu Filmaufnahmen dienen und in sich selbst Innenräume bergen, die in ihrer Mannigfaltigkeit allen Anforderungen entsprechen und für Filmaufnahmen nach Bedarf ausgeleuchtet werden können. Die klimatischen Verhältnisse New-Yorks liegen bedeutend ungünstiger, haben aber aus erwähnten Ursachen doch nicht die Gründung oder Übersiedlung einiger Filmproduktionsstätten verhindern können.

Ein in klimatischer Hinsicht ebenfalls begünstigtes Land ist Italien, und gerade diese Tatsache hat es auch wohl in den ersten Anfängen der Filmindustrie zu einem bemerkenswerten Her-

stellungslande gemacht, und wenn die italienische Produktion in der neuesten Zeit stark zurückgegangen ist, liegt das an anderen Verhältnissen, die noch Erwähnung finden werden, wie überhaupt die einzelnen Fragen des Standortes größtenteils derart innig miteinander verquickt sind, daß man sie selbst in einer umfassenden Betrachtung nicht strikt trennen kann.

### b) Die Orientierung nach verfügbaren Arbeitskräften.

Die Filmindustrie ist vielfach als eine rein arbeitsorientierte Industrie bezeichnet worden, und in der Tat spielt die Frage der verfügbaren Arbeitskräfte wegen des großen Anteils, den sie gerade der Qualität nach auf die Entstehung des Produktes ausüben, eine bedeutende Rolle. Alle ständig Beschäftigten können bei dieser Untersuchung außer acht gelassen werden, da sie ja in einem festen Arbeitsverhältnis mit den herstellenden Firmen stehen und ihren Wohnort somit immer nach deren Sitz richten werden. Eine Rolle spielen lediglich diejenigen, welche nur von Zeit zu Zeit benötigt werden. Folglich kann man wohl den Regiestab und insbesondere die Produktionsleitung (die Direktion) außerhalb dieser Betrachtung lassen. Zu erwähnen sind in der Hauptsache die darstellenden Kräfte einschließlich der Komparserie und evtl. Hilfskräfte besonderer Art sowie künstlerische Beiräte und solche von anderen fachlichen Gebieten.

Damit ist schon eine Hauptrichtung festgelegt: es müssen am Herstellungsort möglichst viele darstellerische Kräfte ansässig und verfügbar sein. Wenn auch noch manchmal einzelne Hauptdarsteller im Engagement einer bestimmten Firma stehen, so wird die große Mehrzahl der darstellerischen Kräfte nur von Film zu Film verpflichtet und zumal die Komparserie nur je nach Bedarf tagweise eingestellt. Diese Tatsache weist auf Orte mit möglichst ausgedehntem Theaterbetrieb, während die Beiräte sich gewöhnlich aus Künstlern und Wissenschaftlern zusammensetzen und somit ihrerseits an Orten verfügbar sind, an denen sich Hochschulen und Kunstakademien befinden.

Tatsächlich hat dann auch die Entwicklung des Standortes der deutschen Filmindustrie sich in der Hauptsache in dieser Richtung arbeitsorientiert. Heute werden über 80% aller deutschen Filme in Berlin hergestellt und etwa um 15% herum in München, während speziell die Spielfilmproduktion anderer Städte kaum mehr eine Bedeutung hat. Früher wurden in Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt a. M. und Stuttgart ebenfalls Filme hergestellt, doch haben sich die betreffenden Unternehmungen infolge der bedeutend schwierigeren Arbeitsbedingungen mit denen der beiden Filmmetropolen Berlin und München nicht mehr konkurrenzfähig gezeigt und somit entweder

eine Übersiedlung nach Berlin oder München durchgeführt oder ihre Produktion eingestellt. Als Ausnahmen seien angeführt die Vera-Film-A.G. in Hamburg und die Doering-Film-Werke in Hannover. Während die Doering-Film-Werke in der Hauptsache Naturfilme herausbringen, z. B. auf dem Gebiet des Radiowesens, stellte die Vera-Film-A.G. als letztes einen Trickfilm von „Max und Moritz" nach Wilhelm Busch her. Beide Produkte sind in ihrer Art von dem Sitz der Herstellungsfirma unabhängig, da die Kulturfilme jeweils an den Orten aufgenommen werden, an denen sich die aufzunehmenden Objekte befinden und ein Trickfilm im geschlossenen Raum bei künstlicher Beleuchtung entsteht. Praktisch kann man also alle außerhalb Berlins und Münchens arbeitenden Herstellungsfirmen außer acht lassen und kommt so zu dem Ergebnis, daß die Arbeitsorientierung einen überragenden Einfluß auf die Standortfrage der deutschen Filmindustrie hat.

In den Vereinigten Staaten von Amerika spielt hingegen die Frage der Arbeitskräfte nur eine geringe Rolle, da bei Entstehung der ersten Filmmetropole in Los Angeles diese Stadt mit ihrem schnellen Wachstum die nötigen Arbeitskräfte sofort ohne weiteres liefern konnte und somit von dieser Seite der aus klimatischem Grunde getätigten Wahl des Aufnahmeortes keine Schwierigkeiten entgegenstanden. Ebenfalls ist die Frage der Arbeitskräfte bei Übersiedelung der Produktionsstätten einiger Firmen von Kalifornien nach New-York und bei Gründung neuer Firmen in New-York durch die Nähe dieser Weltmetropole von vornherein gelöst.

In Italien, um ein drittes Beispiel zu erwähnen, hat hingegen die Arbeitsorientierung zuerst bei Begründung der Filmindustrie und dann auch bei ihrer in neuerer Zeit erfolgten Rückentwicklung eine geradezu ausschlaggebende Rolle gespielt. Es steckt sozusagen in jedem Italiener ein geborener Komödiant, so daß die Frage insbesondere einer guten Massendarstellung, aber auch der Besetzung kleinerer Solorollen in den italienischen Städten auch dann nicht die geringsten Schwierigkeiten bereiteten, wenn nicht viele gewerbsmäßige Schauspieler am Ort vorhanden waren. Da sich die Filmherstellung aber überdies größtenteils in den großen Städten abspielte, war auch die Frage der Besetzung der tragenden Einzelrollen nicht schwer. Italien erschien also in doppelter Hinsicht durch sein Klima und das reichliche Vorhandensein der nötigen Arbeitskräfte für die Filmherstellung prädestiniert.

Wie war eine so starke Rückentwicklung, wie sie in der letzten Zeit vor sich ging, möglich? Lediglich durch die Verfeinerung des Geschmackes von seiten des Publikums der Hauptabsatzländer der europäischen Filmproduktion. Der Film war in seinen Anfängen durchaus auf Komödien und dann weiter auf ausgesprochene Tragödien eingestellt.

Da das gesprochene Wort fehlte, meinten die Hersteller, daß jedwede Empfindung mimisch stark übertrieben wiedergegeben werden müßte und gerade diese Eigenschaft fällt den italienischen Darstellern infolge ihres angeborenen Komödiantentums nicht schwer. Als der gute Film dann immer mehr dazu überging, das Leben möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben, empfand man die italienische Art der Darstellung als krampfmäßig und lehnte sie daher bald einmütig ab. Da der Italiener aber schlecht in der Lage war, eben infolge seiner starken natürlichen Veranlagung, die Art seiner Darstellung zu ändern, übertrug sich die berechtigte Animosität gegen Übertreibungen auf den italienischen Film schlechthin und dieser fand bald immer schwerer Absatz im Ausland. Italien selbst aber ist nicht genügend als Resonanzboden einer eigenen Filmproduktion, da die inländischen Produkte nicht durch die Einnahmen der italienischen Lichtspieltheater allein gewinnbringend verwertet werden können. Andererseits ist auch die Konkurrenz der ausländischen Filmerzeugnisse innerhalb Italiens, die infolge ihrer bereits stattgefundenen Verwertung zu bedeutend geringeren Preisen angeboten werden können als die Inlandserzeugnisse, eine so schwere, daß das Risiko der inländischen Filmerzeugung auf ein nicht mehr tragbares Maß gestiegen ist. Die italienischen Herstellungsfirmen sind daher seit einigen Jahren bestrebt, für ihre Erzeugnisse die Regisseure und Hauptdarsteller wenigstens teilweise aus den angelsächsischen Ländern und Deutschland zu beziehen und haben auch mit diesem System zum Teil gute Erfolge erzielt. Jedoch kann man in diesem Fall kaum mehr von einer rein italienischen Filmerzeugung sprechen, da es im Prinzip gleich ist, ob ein Stab von amerikanischen und deut- Filmleuten zur Erledigung der Außenaufnahmen eines Films nach Italien reist oder die Italiener einen solchen Stab kommen lassen, um in ihrem Lande einen Film auf eigene Rechnung herstellen zu lassen.

Es ließe sich noch vieles zur Frage der Arbeitsorientierung in der Standortfrage sagen, doch würde das zu weit in Einzelheiten führen.

Lefranc untersucht in seinem Kapitel über die Standortfrage der Filmindustrie auf Grund der Weberschen Standorttheorie (A. Weber, Grundriß der Sozialökonomik, 6. Abt. S. 54 ff. Tübingen 1914) besonders die Fragen der Arbeitsorientierung an Hand der Tatsache, daß volle 80% aller deutschen Filme in Berlin hergestellt werden, und kommt ebenfalls zu dem Schluß, daß der Arbeitsmarkt für die Filmindustrie von großer Bedeutung ist. Er bezeichnet als bestimmendes Element dieser zunächst auffälligen Agglomerationserscheinung die Arbeitskosten. Die Wahl des Standortes wird sich nach ihm danach richten, wo der Filmindustrie die billigsten Arbeitskräfte zur Verfügung stehen, ferner muß sie diejenigen Plätze aufsuchen, an welchen ihr Arbeitskräfte mit höherer Leistungsfähigkeit, die berühmten Künstler und gleichzeitig jenes viel fluktuierende Ele-

ment der Massendarsteller erreichbar sind. So kam es, daß die Filmindustrie fast ausschließlich ihre Stätte in den Großstädten gefunden hat, wie z. B. New-York, London, Paris, Berlin, München, Hamburg, Rom, Mailand, Kopenhagen und Wien. Danach müßte man eigentlich annehmen, daß die Filmindustrie eine rein arbeitsorientierte Industrie ist, was sich jedoch nicht ohne weiteres sagen läßt. So haben, wie bereits ausgeführt, die Städte Hamburg, Rom und Mailand kaum mehr Bedeutung in filmindustrieller Hinsicht, während London, in dem eigentlich die Arbeitsverhältnisse geradezu ideal liegen müßten, nahezu keine Filmherstellung aufweist. Man muß sich also davor hüten, dem arbeitsorientierten Standort ein zu großes Gewicht beizumessen.

### c) Der Standpunkt der Absatzmöglichkeiten.

Damit wäre ein Abschnitt erreicht, der sich die Untersuchung der Einwirkung des Absatzmarktes auf den Standort zur Aufgabe machen muß. Da die über Deutschland organisierten Verleihbetriebe ihre Zentrale größtenteils in Berlin haben und somit hier entschieden wird, welche Filme zum Betrieb des Verleihes erworben und welche in Kommission genommen werden, so kann man wohl mit Berechtigung Berlin als den Hauptabsatzmarkt in Deutschland bezeichnen.

Bis 1926 befanden sich die beiden Verleihbetriebe des Emelkakonzerns in Süddeutschland, nämlich die Bayerische Filmgesellschaft m.b.H. in München und die Südfilm-A.G. in Frankfurt a. M. Im Frühjahr 1926 wurde der Hauptsitz der Südfilm-A.G. nach engerem Anschluß dieses Verleihes an die Münchener Lichtspielkunst-A.G. ebenfalls nach München verlegt, so daß München der zweite Filmmarkt in Deutschland geworden ist. Die Verlegung der Südfilm-A.G. darf wohl als der letzte Schritt der Konzentrationsperiode der deutschen Filmindustrie angesehen werden, da sie mit ihrem Hauptsitz in Frankfurt a. M. noch der einzige Außenposten war, der sich nicht in einem der deutschen Zentren Berlin und München befand. Natürlich sind in diese Betrachtung nur diejenigen Unternehmungen eingeschlossen, die eine generelle Bedeutung für ganz Deutschland besitzen, und es wird hier von den Bezirksverleihen, die ihren Tätigkeitsbereich nur über einen oder zwei Außenbezirke erstrecken, abgesehen. Sie haben auch keinen Einfluß auf die Ortswahl der Herstellungsfirmen gewonnen.

Wie steht nun das Verhältnis der Absatzmöglichkeiten zwischen Berlin und München?

In München befinden sich die zwei erwähnten Verleihbetriebe, während alle übrigen Verleihzentralen in Berlin sind.

Es erübrigt sich, an dieser Stelle die zahlreichen Berliner Verleihbetriebe aufzuzählen, jedenfalls kann festgestellt werden, daß

Berlin nicht nur das Hauptzentrum für die Herstellung, sondern auch dasjenige des Filmhandels ist, und in dieser Tatsache ist sicher kein Zufall zu erblicken. In der Zeit der örtlichen Dezentralisation der deutschen Filmwirtschaft haben manche Firmen es doch als unbequem spüren müssen, daß an dem Ort ihrer Herstellungstätigkeit keine Absatzmöglichkeit war, und sie folglich mit ihrem fertigen Produkt eine leitende Persönlichkeit nach Berlin senden mußten, die dort oft wochenlang aufgehalten war, ehe die entsprechenden Verträge getätigt werden konnten. Begreiflicherweise wurden dadurch nicht nur für den Aufenthalt des Unterhändlers große Spesen verbraucht, sondern auch seine Arbeitskraft für die Dauer dieser Zeit der Firma entzogen. Bei einer Übersiedlung nach Berlin entfielen diese Nachteile, und man war außerdem in der Lage, dauernd mit dem Verleih, der für die Art der hergestellten Filme hauptsächlich in Frage kam, in Fühlung zu bleiben, so daß der Annahmevertrag oft schon unmittelbar nach der ersten Vorführung der Musterkopie unterzeichnet werden konnte.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß der Absatzmarkt auf den Standort der deutschen Filmindustrie einen großen Einfluß ausübt und oft bei nach der Arbeitsorientierung gleichen Möglichkeiten die ausschlaggebende Rolle für die Wahl des Sitzes der Gesellschaft spielt. Gerade die Frage des Absatzes wird dazu beitragen, daß die deutsche Filmindustrie sich immer mehr, selbst zum Schaden von München, allein in Berlin zentralisieren wird.

### d) Der Finanzierungs- und Kapitalstandpunkt (das Unternehmertum).

Wenn auch die Quelle des Unternehmerkapitals nicht immer maßgebend ist für die Wahl des Sitzes der Gesellschaft, so streben es doch alle gründenden Kapitalisten an, daß sie nach Möglichkeit eine Kontrolle über das gegründete Unternehmen laufend ausüben können. Aus diesem Grunde ist ein Einfluß auf den Sitz einer neugegründeten Gesellschaft von seiten der Gründer nicht abzustreiten, und es bleibt zu untersuchen, wie weit die Frage der Finanzierung oder des kapitalistischen Unternehmertums in der Filmindustrie den geographischen Ort der Produktions- und Absatzgesellschaften beeinflußte. Hierbei spielt der Bevölkerungscharakter der einzelnen deutschen Gegenden insofern eine Rolle, als mehr oder weniger stark vorhandener Unternehmergeist und geschäftliche Initiative bei der Entstehung von neuen Unternehmungen notwendigerweise eine ausschlaggebende Bedeutung haben.

Der Kapitalist, der allein oder mit anderen ein neues Unternehmen ins Leben ruft, stellt ganz nüchtern das Rechenexempel auf, ob er

durch die Neugründung eine möglichst hohe und sichere Verzinsung und Vermehrung seines Anlagekapitals erzielt.

Gerade aus dem Standpunkt des Unternehmertums heraus ist die Entwicklung der Dezentralisation in der deutschen Filmindustrie am besten zu erklären, denn die Kapitalistengruppe in Köln oder Frankfurt konnten nicht einsehen, weshalb man nur in Berlin oder München imstande sein sollte, auf gewinnbringende Art Filme zu erzeugen. Sie gründeten deshalb nach Berliner Vorbildern ihre Gesellschaften ohne weiteres an ihrem Heimatort und trugen so ohne ausgesprochene Absicht zur Dezentralisation der Filmindustrie bei. Dann aber mußte sich eine Gesellschaft nach der andern entschließen, ihren Sitz nach Berlin und zum geringen Teil auch nach München zu verlegen.

Es bleibt zu untersuchen, wie sich die Kapitalverhältnisse nach erfolgter Konzentration der deutschen Filmindustrie auswirkten. Da die Berliner Unternehmer bedeutend rührigeren Geschäftsgeist und mehr Initiative, sowie größeren Wagemut auf dem Gebiete industrieller Gründungen besitzen als die süddeutschen, hat auch dieser Faktor mit zur Massenkonzentration der filmindustriellen Unternehmungen in Berlin beigetragen.

Allgemein für Deutschland ist zu sagen, daß der Durchschnitt des Unternehmertums nur sehr zaghaft in die Filmindustrie hineinging, und wenn mit voller Berechtigung von den großen Verlusten geredet wird, die Kapitalisten ohne Sachkenntnis durch ihre Beteiligung an Filmunternehmungen bereits erlitten, so ist das in der Hauptsache darauf zurückzuführen, daß infolge des zaghaften Standpunktes der Geldgeber diese eher auf die gewissen- und kenntnislosen Schwätzer hereinfielen, die in der neuaufblühenden Industrie eine Möglichkeit erblickten, aus den ihrem Niveau entsprechenden mißlichen und untergeordneten Verhältnissen herauszukommen, anstatt daß sie auf die Vorstellungen des wirklich seriösen Unternehmers hörten, der infolge der Sachlichkeit seiner Kalkulationen und Zukunftsversprechungen Übertreibungen absichtlich vermied, aber so gerade den Zögernden als der weniger aussichtsreiche erschien.

Im Auslande, besonders in Frankreich, Italien und den Vereinigten Staaten lagen die Verhältnisse günstiger, schon dadurch, daß sich dort meist Unternehmer mit eigenem Kapital, das sie zum Teil sauer erworben hatten, mit der Herstellung von Filmen beschäftigten und so erst Kapital von anderer Seite benötigten, als sie daran gingen, ihre kleineren Betriebe auszudehnen. Zu dieser Zeit war aber durch die offensichtlichen Ergebnisse ihrer bis dahin fertiggestellten Arbeiten und somit durch den Grad der Prosperität des Unternehmens zum größten Teil die Spreu vom Weizen geschieden und die fremden Kapitalisten konnten sich selbst ein Bild davon

machen, wem sie ohne zu großes Risiko ihr Geld anvertrauen konnten. Infolgedessen waren in der Filmindustrie dieser Länder auch wenig Fehlschläge zu verzeichnen und somit das Mißtrauen der Geldgeber auf ein gesundes Maß beschränkt.

### e) Die Möglichkeit der Amortisation im Herstellungslande.

Zum Problem der Standortfrage innerhalb der einzelnen Staaten gehört die Frage nach den Voraussetzungen des Gedeihens einer nationalen Filmindustrie.

Auch vom internationalen Standpunkt aus läßt sich in der Entwicklung der neuesten Zeit eine Konzentrationsbewegung insofern feststellen, als daß die Hauptproduktion der gesamten Erde jetzt in den Händen der Vereinigten Staaten von Amerika und Deutschland liegt, während Frankreich und Italien ihre führenden Rollen vollständig einbüßten und die Produktion der skandinavischen Länder ebenfalls wesentlich zurückging.

Während früher im allgemeinen die Grenzen der einzelnen Staaten für Filmeinfuhr geöffnet waren, wurde das mit Kriegsausbruch vollständig anders und nach dem Kriege sahen sich die verschiedensten Staaten teils zum Schutze ihrer Währung, teils zum Schutze der betreffenden nationalen Industrie gezwungen, die Einfuhr fremdländischer Filme zu erschweren, ja sogar zu verbieten, und etwaige Ausnahmen an ganz bestimmte Voraussetzungen zu knüpfen. Die freie Verwertbarkeit der Filme auf offenem internationalem Markte hatte somit ihr Ende erreicht und jedes Unternehmen war nunmehr genötigt, festzustellen, wie weit seine Erzeugnisse innerhalb der eigenen Landesgrenzen und in den Ländern, welche für die Ausfuhr mit ziemlicher Sicherheit in Frage kamen, gewinnbringend zu verwerten waren.

Diese Entwicklung gab mit den Hauptantrieb zu der gründlichen Umwälzung auf dem Gebiete der Produktionsleistung der einzelnen Staaten Europas. Man kann mit Berechtigung sagen, daß es wohl nur zwei Staaten auf der Erde gibt, die eine eigene Filmproduktion ausschließlich schon im eigenen Lande gewinnbringend verwerten können, das sind die Vereinigten Staaten von Amerika und Deutschland. Für Deutschland trifft es aber auch nur für erstklassige Erzeugnisse zu. Frankreich und Italien hingegen waren infolge ihrer geringen Bevölkerungszahl nicht in der Lage, ihre eigenen Produkte im Lande selbst zu amortisieren. Auch die skandinavische Filmproduktion ging wesentlich zurück und nur einige wenige Spitzenleistungen, insbesondere der „Nordisk Film Compagnie“ in Kopenhagen und der „Svenska“ in Stockholm konnten sich durchsetzen, weil infolge des ziemlich gleichen Geschmackes diese Filme gern von Deutschland angekauft wurden, aber trotz dieses Umstandes und

trotz der Tatsache, daß diese Erzeugnisse meistens im eigenen Verleih der „Deutsch-nordischen Film-Union" in Berlin herausgebracht wurden, ging die Produktion der skandinavischen Länder immer mehr zurück und hat heute der Zahl nach kaum mehr Bedeutung.

Die österreichische Filmindustrie konnte sich etwas besser halten durch den Absatz ihrer Produkte in Deutschland und den Nachfolgestaaten der österreichisch-ungarischen Monarchie. In England konnte man sich nicht entschließen, durch Einfuhrerschwerungen die nationale Filmproduktion zu schützen und so wurde diese insbesondere durch die amerikanische und auch etwas durch die deutsche überrannt. Man versucht jetzt in England diesen Fehler wieder gut zu machen durch die Bestimmung, daß jedes Theater innerhalb des britischen Reiches pro Jahr eine bestimmte Anzahl in England hergestellter Filme zur Vorführung bringen müsse, aber es bleibt abzuwarten, ob diese Bestimmung allein genügen wird, die vollständig darniederliegende englische Filmindustrie wieder zum Leben zu erwecken.

Auch in Deutschland wird sehr über die Absatzverhältnisse geklagt, weil es immer schwerer wird, die deutschen Filme im eigenen Lande gewinnbringend zu verwerten. Hier liegt die Ursache ebenfalls in der amerikanischen Konkurrenz. Die kleineren deutschen Filme sind, wie bereits oben angeführt, vollständig vom Markte verschwunden und nur noch die großen Fünf- und Mehr-Akter können sich halten.

Länder wie die Schweiz, die infolge ihrer Naturschönheiten geradezu prädestiniert wären, mit Erfolg Filme herzustellen, können aus diesen Gründen nicht mehr daran denken und müssen sich damit begnügen, fremde Erzeugnisse einzuführen und zur Vorführung zu bringen.

## VII. Die Konzernbildung.

Wie in jeder anderen Industrie auch, hat in der neueren Zeit das Bestreben nach Konzernbildung in der Filmindustrie zugenommen. Der Existenzkampf wurde eben immer schärfer ausgefochten und so ging man dazu über, Gemeinschaften zu bilden, die sich unabhängig machten von allen außenstehenden Faktoren und in sich selbst Herstellung, Vermittlung und Verwertung des Produktes einschlossen. Man spricht in dieser Beziehung von einem vertikalen Zusammenschluß. Er umfaßt die Filmherstellung mit allen ihren Nebenzweigen wie Aufnahmeatelier, Filmstadt und Kopieranstalt, die Vertriebsabteilungen, insbesondere für den Auslandsverkauf, ferner die Verleihbetriebe und einen meistens in einer Theatergesellschaft ver-

einigten Theaterpark. Der Konzernaufbau weist die mannigfaltigsten Formen auf.

Es ist eine mißliche Sache, über die Verhältnisse in den einzelnen Konzernen zu schreiben, da sie geheim gehalten werden. Eines aber haben alle vertikal aufgebauten Filmkonzerne gemeinsam: die Muttergesellschaft ist stets eine Aktiengesellschaft und die angeschlossenen Gesellschaften können in drei Kategorien eingeteilt werden: 1. in diejenigen, deren gesamte Anteile sich in der Hand der Muttergesellschaft befinden; 2. in diejenigen, bei denen die Muttergesellschaft lediglich mit einem gewissen Prozentsatz beteiligt ist und 3. diejenigen, die mit einem losen Rahmenvertrag eine Interessengemeinschaft mit der Muttergesellschaft eingegangen sind.

Die erste Art ist ganz von der Konzernleitung abhängig und hat deswegen nur ganz geringe Freiheiten im Rahmen einer von dieser bestimmten festen Marschroute.

Die zweite Art kann genau so fest an den Konzern gebunden sein, wenn die Mehrheit der Anteile sich in seinen Händen befinden. Im übrigen kann gesagt sein, daß der Konzern in diesem Falle die auf seine Anteile entfallenden Gesellschafterrechte wahrnehmen kann und auch die Geschäftsführung zu beeinflussen imstande ist.

Die dritte Art sind vollständig freie Gesellschaften, die meistens nur vertraglich verpflichtet sind, der Konzernleitung vorher die Pläne ihrer Produktion vorzulegen. Dafür wird ihnen andererseits der Rückhalt geboten, daß ihre Filme durch die Verleihbetriebe des Konzerns alsbald nach Fertigstellung abgenommen werden. Sollte die Konzernleitung einen Produktionsplan als nicht ratsam bezeichnen, so wird die betreffende Herstellungsfirma im eigenen Interesse das Drehen dieses betreffenden Films unterlassen. Andererseits aber kann der Konzern nach langjähriger Erfahrung einer solchen Zusammenarbeit infolge des bestehenden Vertrauens einen entsprechenden Film vor seiner Fertigstellung bevorschussen und so manchmal die Produktionsfirma instandsetzen, einen Film auch dann herzustellen, wenn ihre eigenen Mittel dazu nicht ausreichen würden. Diese Bevorschussung wird meistens in Form eines Darlehens von seiten des den Film aufnehmenden Verleihbetriebes getätigt.

Welcher Vorteil darin für die Herstellungsfirma liegt, daß sie ihr Produkt von vornherein abgesetzt weiß, kann man erst ermessen, wenn man versucht, ohne Verbindungen einen fertiggestellten Film in Deutschland zu verwerten.

Die Konzerne haben sich durch ihren Zusammenschluß und ihren Theaterbesitz von jedem Entgegenkommen außerhalb ihres eigenen Kreises mehr oder weniger unabhängig gemacht. Konzerne, die eine weniger große Zahl von Theatern besitzen, pflegen an jedem Ort mit einer Anzahl von Theatern Verträge abzuschließen, die diese verpflichten, die Produktion des Konzerns auf ihr Programm zu setzen.

Ein horizontaler Konzernzusammenschluß für sich existiert in der Filmindustrie nicht. Kam ein horizontaler Zusammenschluß vor, so erfolgte alsbald auch der vertikale Ausbau, da es selbst mehreren Produktionsgesellschaften nichts Wesentliches nützte, wenn sie sich zusammenschlössen, ohne daß sie die Möglichkeit hätten, im eigenen Verleih ihre Filme zu verwerten. Ebenfalls kam es des öfteren vor, daß sich eine Gruppe von Theaterbesitzern zusammenschloß und gemeinsam mit diesen für kurze Zeit entstehenden Horizontalkonzernen einen Verleih ins Leben rief, der sie besonders bevorzugt mit Filmen zu versehen hatte. Gewöhnlich wurde dann auch noch der nächste Schritt getan und der Verleih veranlaßt, Filme besonderer Gattung in Auftrag herstellen zu lassen oder es wurde sogar eine eigene Produktionsgesellschaft gegründet für speziell herzustellende Filme, so daß auch in diesem Fall der Horizontalzusammenschluß alsbald einen vertikalen Ausbau herbeiführte.

## VIII. Filmzensur und Filmpresse.

### a) Der Einfluß der Zensur auf das Ergebnis des Arbeitsherganges bei der Filmherstellung.

Ursprünglich war der Film keinem weiteren Zensurzwang unterworfen, doch machte sich bald die Notwendigkeit geltend, die Qualität der Filmproduktion von seiten der Behörden zu beeinflussen und insbesondere Filmdarbietungen mit entsittlichendem Charakter zu verbieten.

Wie wirkte diese Filmzensur auf die Einstellung der Produzenten? Wenn vielfach auch jetzt von namhaften Fachleuten behauptet wird, daß die Filmzensur allmählich überflüssig geworden wäre, und sie dieses an Hand der Statistik der verbotenen oder beanstandeten Filme nachweisen wollen, so zwingt sich in dieser Frage ein Vergleich auf:

Dressierte Raubtiere können sich durch Erfahrung daran gewöhnen, daß sie bei ihrer Vorführung in der Manege eines Zirkus nicht über die Gitterstäbe hinaus gelangen können. Niemand aber würde auf den Gedanken kommen, auf Grund der Tatsache, daß sich diese Tiere gar nicht mehr bemühen, irgendwie das Gitter zu durchbrechen, dieses als entbehrlich zu bezeichnen. Selbst wenn es von den Tieren nicht mehr berührt wird, wirkt es durch sein Dasein und erfüllt so den ihm zugedachten Zweck.

Genau so wäre es bei einer Filmzensur selbst dann, wenn jahrelang überhaupt kein zur Zensierung vorgeführter Film mehr beanstandet würde. Die Produzenten rechnen mit dem Vorhandensein

einer solchen Zensur und richten ihr Produkt auf diesen Umstand ein. Würde die Zensur mit einem Schlage wegfallen, so würde auch diese Hemmung nicht mehr bestehen. Gerade den seriösen Filmherstellern bietet die richtig gehandhabte Zensur einen großen Vorteil und Schutz, da sie den gewissenlosen Fabrikanten verhindert, Filme zu drehen, die offensichtlich an die niederen Instinkte der Masse appellieren und dadurch zu einem Erfolg gelangen, der dem Film des anständig gesinnten Herstellers versagt bleibt. Um diesen Zweck zu erfüllen, muß die Zensur richtig gehandhabt werden, d. h. sie muß in nötigen Fällen streng und rücksichtslos durchgreifen, aber andererseits nicht zu ängstlich urteilen.

Es befinden sich in Deutschland zwei Filmprüfstellen, eine in Berlin und eine in München. Dazu als Berufungsinstanz eine Filmoberprüfstelle in Berlin. Mit der Unterhaltung einer besonderen Filmprüfstelle in München ist von Amts wegen ausdrücklich der Tatsache Rechnung getragen, daß sich München zu einem zweiten deutschen Filmzentrum entwickelt hat.

### b) Der Einfluß der Fach- und Tagespresse auf den Absatz der Filme.

Wie sich aus der Überschrift ergibt, wird die Filmpresse eingeteilt in die Fach- und die Tagespresse. Die Fachpresse besteht aus den Organen, die sich lediglich mit dem Film beschäftigen, während man in diesem Fall unter Tagespresse die Auslassungen, die sich in den allgemeinen Tageszeitungen über den Film und seine verwandten Gebiete befinden, versteht. Beide Arten dienen der Aufgabe, ihre Leser über alle Vorgänge auf dem Filmgebiet auf dem Laufenden zu halten und erfüllen somit Propagandazwecke, die dem Absatz der Filme förderlich sind.

Die Fachpresse wird meistens nur von an der Filmindustrie und ihren Gewerben persönlich interessierten Lesern gehalten, daher ist sie auch im Stil und der Art ihrer Organisation darauf eingestellt, von Fachleuten gelesen zu werden und oft durch diese Voraussetzungen für Laien nicht ganz verständlich.

Auch sie erfüllt Aufgaben nach zwei Richtungen: erstens die Information über alles Interessante und Wissenswerte aus dem Geschehen auf dem Gebiet des gesamten Filmgewerbes, wobei sie je nach ihrer Art Produktion, Verleih oder Theater bevorzugt, andererseits werden in ihr auf dem Wege direkter Anzeigen die fertigen Produkte an Interessenten angeboten, indem der Produzent während der Aufnahme und nach Fertigstellung seines Films diesen ankündigt, um die Verleiherkreise auf ihn aufmerksam zu machen, und außerdem, indem der Verleiher die von ihm zu beziehenden Filme anpreist und empfiehlt, sich Termine zu sichern. Außer der dauernden

Berichterstattung über alle wissenswerten Vorgänge innerhalb des gesamten Filmgewerbes bringt die Fachpresse noch eingehende Kritiken über einzelne Filme.

Ankündigungen von Theaterbesitzern, daß in ihrem Haus ein bestimmter Film zu einer bestimmten Zeit läuft, werden in der Fachpresse kaum zu finden sein, da diese sich, wie betont, an die Angehörigen der Branche und nicht an die breite Öffentlichkeit wendet. Eine scheinbare Ausnahme von dieser Regel kommt vor, wenn ein Verleihinstitut bei Ankündigung eines Films das Theater der Uraufführung und den Zeitpunkt derselben nennt. Damit soll lediglich den Interessenten aus dem Theaterfach die Möglichkeit gegeben werden, dieser Uraufführung beizuwohnen und sich dadurch ein Bild von dem Wert des Films machen zu können.

Anders die Tagespresse. Sie richtet sich allgemein an jedermann und ist deswegen auch in ihren ganzen Ausführungen über das Filmgewerbe einfacher eingestellt, weil sie weniger Fachkenntnisse bei ihren Lesern voraussetzen muß als die Fachpresse. Die Entwicklung der Aufnahme von Filmangelegenheiten in die Tagespresse war eine sehr langsame und erst in neuester Zeit scheint sich die Erkenntnis Bahn zu brechen, daß den Filmangelegenheiten redaktionell die gleiche Bedeutung zukommt wie denen des Theaters. Es wird jedoch voraussichtlich noch lange dauern, bis die Kritik des seriösen Films denselben Druck aufweist und denselben Raum einnimmt, wie die der Aufführungen einer großen Bühne.

Die Tagespresse dient dazu, die Allgemeinheit auf die laufenden Filme, ihre Art und Qualität aufmerksam zu machen. Dann und wann wird sie auch indirekt zum Verbindungsglied zwischen Publikum und Produzenten, nämlich wenn sie von dieser oder jener Seite einen erklärenden oder die gegenseitigen Wünsche aussprechenden Artikel bringt.

Die Fachpresse dagegen ist das Bindeglied der einzelnen Filmgewerbetreibenden untereinander, soweit sie nicht in laufender direkter Verbindung stehen.

Beginnt heute ein Hersteller mit den Aufnahmen eines Filmes, und ist er an keinen Konzern oder Verleih gebunden, so wird er den Titel und den Gegenstand seines Filmes ankündigen. Er erreicht mit diesem Vorgehen zwei Ziele. Erstens erhält er damit stillschweigend das Pioritätsrecht, sollte ein Konkurrent einen ganz ähnlichen Film beabsichtigt haben, und zweitens werden die Abnehmerkreise auf die Entstehung seines Filmes aufmerksam. Gewöhnlich wird ein solcher Fabrikant eine bestimmte Fachzeitschrift dauernd über den Stand seiner Aufnahmen auf dem Laufenden halten. Die Zeitschrift selbst wird diese Mitteilungen von sich aus wieder bringen, um möglichst eingehend über alle Vorgänge auf dem Filmmarkt zu berichten.

Ferner wird die Fachpresse von den einzelnen Darstellern, Regisseuren usw. dazu benützt, die Firmen, die sich mit dem Gedanken tragen, alsbald einen Film herzustellen, darauf aufmerksam zu machen, daß noch nicht all ihre Zeit durch Vertragsabschlüsse besetzt sei.

Weiter erfüllt gerade die Fachpresse, aber auch die Tagespresse noch einen anderen Zweck, nämlich den, die Fabrikanten auf das aufmerksam zu machen, was augenblicklich begehrt ist, ihnen zu sagen, was an ihren Filmen besonders gefallen hat.

Die Filmkritiker sind im allgemeinen gern bereit, gerade dieser Aufgabe mit besonderer Liebe zu dienen und die Fabrikanten und Verleiher tun gut, wenn sie die eingebürgerte Sitte beibehalten, die Herren von der Presse nach der Pressevorführung zur Äußerung ihrer Ansichten aufzufordern.

## IX. Die Möglichkeiten der Vorbildung für die Arbeit in der Filmindustrie.

Eine der wichtigsten Fragen der Gegenwart für die Filmindustrie ist die der Nachwuchsauslese. Niemand kann mit dem Ziel, einen leitenden Posten in der Filmindustrie einzunehmen, eine Karriere beginnen, ohne sie mit der größten Wahrscheinlichkeit bald wieder abbrechen zu müssen; denn gerade die leitenden Stellungen dieser Industrie erfordern die Erfüllung derartig viele Voraussetzungen, daß es nur den wenigstens gelingen wird, den Anforderungen in jeder Hinsicht zu entsprechen. Außerdem kommt es viel auf persönliche Beziehungen an, will jemand in den Kreisen der Filmindustrie festen Fuß fassen, da der Andrang ein so enormer und die Nachfrage sehr gering ist.

Die Vorbildung auf künstlerischem Gebiet wurde und wird noch heute durch Filmschulen angeboten.

Zunächst entstanden solche oft in Anschluß an eine Herstellungsfirma, die den Absolventen nach abgelegter Schlußprüfung die Hauptrolle in einem Film garantierte. Die erwähnten Filmschulen nahmen aber nahezu jeden auf, der bereit war, das festgesetzte Honorar zu zahlen, und die natürliche Folge waren Fehlschläge und Enttäuschungen. Um diesem ganzen Treiben der unkontrollierbaren privaten Filmschulen ein Ende zu machen, und jedem, der einen solchen Lehrgang mitmachen wollte, die Gewähr zu bieten, daß ihm das Bestmöglichste geboten wird, versuchte man aus den Kreisen der Berliner Filmindustrie heraus eine entsprechende Schule zu gründen. Jedoch schlug dieser Versuch fehl.

Da wurde im Jahre 1921 in München eine staatlich anerkannte Filmschule gegründet unter Mitwirkung der maßgebenden Persönlichkeiten der süddeutschen Filmindustrie. Es bildete sich zur finanziellen Unterstützung der Filmschule ein eingetragener „Verein deutsche Filmschule". In das Kuratorium der Filmschule traten namhafte Vertreter der bayerischen Staatsregierung ein.

Im November 1921 begann das erste Semester dieser Schule. Es wurden gebildet: eine Abteilung für Darstellung und Regie, eine für Kinetechnik, eine für Filmarchitektur und des weiteren eine für Dramaturgie, während eine weitere Abteilung die Vorbereitung für den Dienst im Filmbüro übernehmen sollte. Die für die Abteilung für Darstellung sich Meldenden wurden einer eingehenden Prüfung auf Eignung unterzogen, die nach dem Urteil des Prüfungsausschusses zweifellos Geeigneten sofort zugelassen und eine bestimmte Kategorie mit sechswöchentlicher Probezeit eingestellt. Danach wurden sie einer weiteren Prüfung unterzogen und endgültig über ihr Verbleiben an der Schule entschieden. Es begann alsbald der dramatische Unterricht, der von einem Kurs in rhythmischer Gymnastik und Vorlesungen über Dramaturgie des Films, Einführung in die Kinetechnik und über Kunstgeschichte und Kostümkunde ergänzt wurde. Nach Beendigung der ersten beiden Semester fand für die Darstellungsabteilung eine Abschlußprüfung statt, die Regieschüler sowohl wie die Schüler für Architektur wurden zur praktischen Arbeit den Münchner Filmbetrieben zugeteilt.

In der kinetechnischen Abteilung hatten die Schüler in den ersten zwei Semestern Unterricht in Photographie auf der staatlichen höheren Fachschule für Phototechnik und erhielten im dritten und vierten Semester ihre spezielle Ausbildung in Theorie und Praxis. Ein fünftes Semester wurden sie, wenn sie die Abschlußprüfung des Kurses bestanden hatten, zur praktischen Weiterbildung in die Industrie gesandt.

Die Schüler der kaufmännischen und dramaturgischen Abteilung erhielten einen ähnlichen Lehrgang.

Welchen Erfolg zeitigten diese Bemühungen, gemessen an dem, was die Schüler nach Absolvierung des Lehrkurses erreichten?

Wenn auch in den Berichten der deutschen Filmschule wiederholt bekanntgegeben wird, daß ehemalige Schüler sich mit großem Erfolg als Darsteller in tragenden Rollen betätigen, so ist diese Darstellung doch zum mindesten irreführend. Praktisch liegt die Sache so, daß die gesamte Filmindustrie einmütig ablehnt, die Absolventen der Filmschule in ihrer Eigenschaft als solche irgendwie für die praktische Arbeit zu verwenden. Eine Ausnahme bilden die Absolventen der kinetechnischen Abteilung.

Man scheint an maßgebender Stelle der Filmindustrie der Meinung zu sein, daß man die Voraussetzungen für die praktische Ar-

beit im Atelier nicht auf einer Schule erlernen kann, von der Aufnahmetechnik abgesehen.

Insbesondere vom ersten Jahrgang der kinetechnischen Abteilung sind nahezu alle Schüler mit großem Erfolg tätig, ein Beweis dafür, daß nach dieser Richtung ein Bedürfnis vorgelegen hat. Ob nun aber auch die Schüler der folgenden Jahrgänge wieder gut unterkommen werden, kann billig bezweifelt werden, da der Bedarf ein beschränkter ist. Im allgemeinen kann vom rein sachlichen Standpunkt aus jetzt schon gesagt werden, daß der Versuch, eine deutsche Filmschule dauernd zur Heranbildung des Nachwuchses unter staatlicher Kontrolle in Tätigkeit zu halten, schon jetzt in seiner Zweckmäßigkeit ad absurdum geführt ist, und wenn in den „Münchener Neuesten Nachrichten" vom 12. Juni 1926 die Gründung einer Filmschule für Darsteller von seiten der Ufa angekündigt wurde, so mußte diesem Experiment nach den bisherigen Erfahrungen wenig Aussicht auf Erfolg prophezeit werden. Tatsächlich hat man denn auch nie etwas von den Erfolgen der Absolventen dieser Schule gehört.

Noch schwieriger als die Vorbildung in den Filmschulen ist die außerhalb derselben. Gerade in der Produktionsbranche gibt es heute keinen Weg, den man als Karriere zu den leitenden Stellen der Industrie bezeichnen könnte.

Im ganzen genommen kann mit Berechtigung gesagt werden, daß eine systematische Vorbildung speziell für die Tätigkeit innerhalb der Filmindustrie mit Ausnahme des technischen Faches bisher noch nicht mit Erfolg durchgeführt werden konnte.

## X. Der Einfluß der Einfuhr fremder Filme auf die Wirtschaftslage der deutschen Filmindustrie.

### a) Die Regelung der Einfuhr der fremden Filme nach Deutschland.

Während vor dem Kriege hauptsächlich französische Filme in Deutschland eingeführt wurden, war der ausländische Hauptfilmlieferant von Kriegsausbruch bis 1916 Dänemark und dann offiziell nur noch Österreich. Auch nach Beendigung des Krieges blieb das Filmeinfuhrverbot bestehen.

Wenn auch viele Fabrikanten der Meinung waren, daß dieser hermetische Abschluß vom Ausland ihnen großen Vorteil brächte und so die günstigste Lösung darstellte, so wurde andererseits aus Verleiher- und Theaterbesitzerkreisen große Propaganda für die vollständig freie Einfuhr betrieben. Auch die Filmoperateure unter-

stützten diese Forderung aus begreiflichen Gründen. Doch wurde schließlich ein Mittelweg gewählt, nämlich die Filmeinfuhr unter grundsätzlicher Aufrechterhaltung des Einfuhrverbotes kontingentiert.

Die kontingentierte Einfuhr gestattete in beschränktem Maße die Möglichkeit, mit dem Auslande in Austausch zu treten und somit auch den Export deutscher Filme sicher zu stellen, ohne daß die deutsche Filmindustrie befürchten müßte, daß der inländische Markt von fremden Filmen überflutet wurde.

Vom 1. Januar 1921 ab wurden für den Zeitraum eines jeden Jahres 1200 kg Auslandsnegative, was mit einer Länge von 180000 m gleichbedeutend ist, zur Einfuhr zugelassen. Diese Ziffer bedeutete zirka 15% der deutschen Negativproduktion von 1919. Die Verteilung des Kontingents an die verschiedenen Interessenten war äußerst schwierig und wurde durch eine Kommission von 5 Arbeitgebern und 2 Arbeitnehmern durchgeführt. Sowohl die Fabrikanten wie die Exporteure, die Importeure wie die Verleiher verlangten Kontingentzuweisungen.

Es wurde dann folgendes bestimmt[13]: Fabrikanten und Importeure können Filmnegative und zu jedem Negativ eine dazu gehörige Musterkopie in jeder Menge einführen. Zur Verwertung dieser Filme ist notwendig, daß einerseits der betreffende Fabrikant bzw. Importeur den Nachweis erbringen kann, daß er mindestens Filme vom gleichen Wert ausgeführt hat, und daß andererseits der Verleiher das auf ihn jährlich fallende Kontingentquantum von ihnen erwirbt.

Einer besonderen Schwierigkeit begegnete die gerechte Zuteilung der Kontingentanteile an die Verleiher. Diese Schwierigkeit wurde behoben durch einen Verteilungsschlüssel, dem man die Menge der Negative zugrunde legte, welche in der Saison 1919/20 von den Verleihern verwertet wurden.

Vorstehend beschriebene Kontingentierung erwies sich auf die Dauer als zu scharf und gab infolge ihrer Kompliziertheit zu manchem Meinungsstreit Anlaß.

Heute ist die Regelung bedeutend einfacher: Die Einfuhr von Filmen mit einer Länge unter 500 m, die Zwischentitel nicht gerechnet, ist vollständig kontingentfrei. Im übrigen darf jeder deutsche Verleiher für jeden von ihm zur Zensur gebrachten inländischen Film einen ausländischen der gleichen Länge einführen.

### b) Ihr Einfluß auf das Geschäft der Lichtspielhäuser.

In der Frage, ob die Einfuhrregelung in der ausgeführten Art richtig sei, sind sich die einzelnen Gruppen des deutschen Filmgewerbes infolge ihrer divergierenden Interessen nicht einig.

[13] Nach Zimmerschied, Diss., Frankfurt a. M., S. 161.

Während die deutsche Produktion erstreben muß, möglichst wenig ausländische Filme auf dem deutschen Markt zu haben, haben die Verleihbetriebe und insbesondere die Lichtspielhäuser an dem Vorhandensein gerade dieser ausländischen Filme ein besonderes Interesse. Ein Verleih muß die in Deutschland hergestellten Filme allgemein zu einem Preise übernehmen, der die Produktionskosten deckt, während beim Bezug ausländischer Filme eine bedeutend niedrigere Summe aufzubringen ist, da diese Filme oft schon vollständig abgeschrieben sind und manchmal sogar bereits einen beträchtlichen Gewinn gebracht haben.

Andererseits können die deutschen Verleiher für diese ausländischen Filme von seiten der Theaterbesitzer nahezu die gleich hohen Mieten fordern wie für die Filme in inländischer Erzeugung und der Theaterbesitzer ist froh, diese ausländischen Filme etwas billiger zu erhalten als die deutschen, da ihm bei gleichbleibenden Eintrittspreisen auf diese Weise ein größerer Reingewinn bleibt.

Da die Konkurrenz der deutschen Verleiher aber eine sehr schwere ist, werden sie den Erwerb billiger Auslandsfilme vielfach dazu benützen, diese oder vielleicht sogar ihre gesamten Filme zu billigeren Sätzen zu verleihen. Es ist ohne weiteres denkbar, daß ein in Deutschland hergestellter Film, obgleich er in seiner Auswertung nicht die Summe seiner Produktionskosten einbringt, sich doch rentabel gestaltet, weil durch die Tatsache seines Bestehens die Möglichkeit der Einfuhr eines ausländischen Films gleicher Länge gegeben ist.

Das Geschäft der Verleiher und Theater wird infolge dieser Möglichkeit wesentlich gewinnbringender gestaltet. Es ist daher begreiflich, daß in diesen Kreisen nicht nur kein Verständnis für die Verschärfung der Kontingentierung besteht, sondern sogar das Bestreben dauernd dahin geht, die Importmöglichkeit fremder Filme noch zu vergrößern.

## XI. Die Frage der Ausfuhr deutscher Filme.

### a) Die Grundlagen ihrer Konkurrenzfähigkeit auf dem Weltmarkt.

In der Zeit nach dem Kriege bis zur Stabilisierung der deutschen Währung waren die deutschen Filme auf dem Weltmarkt zu Preisen angeboten, mit denen schlechthin kein Land der Erde konkurrieren konnte.

In dieser Zeit mußten sich selbst die Deutschland feindlichen Staaten des öfteren dazu entschließen, für ihr Gebiet die Lizenz der deutschen Filme zu erwerben, um das zum Betrieb ihrer Theater

nötige Material zu haben. Die Filme hätten von ihnen auch aus den anderen produzierenden Ländern bezogen werden können, doch wären die Lizenzen dann bedeutend teurer gewesen.

Diese Sachlage änderte sich mit einem Schlage nach der Stabilisierung der deutschen Währung. Ein Dumping von seiten der deutschen Exportindustrie kam jetzt nicht mehr in Frage, da die deutschen inländischen Filmerzeugnisse genau dieselben Kosten verursachten wie die der anderen Länder.

Der Filmverkauf nach dem Ausland geschieht in der Form, daß der Kontrahent für das Gebiet eines oder mehrerer Auslandsstaaten das alleinige Aufführungsrecht des Filmes erwirbt, und es ihm überlassen ist, wie viele Kopien er bestellt — für theaterreiche Länder naturgemäß mehr als für solche mit wenig Theatern —, doch ist die Lieferung dieser Kopien vollständig unabhängig vom Lizenzvertrag und geschieht gewöhnlich jeweils zum Tagespreis mit einem Aufschlag für die nötige Kontrolle und Durchsicht von seiten des Produzenten oder Verleihers. Der Filmhandel mit den Vereinigten Staaten von Amerika bedingt die Übersendung eines Negativs, wie schon angeführt, da die Anzahl der Kopien eine so große ist, daß die Amerikaner es vorziehen, sie nach dem ausländischen Negativ im eigenen Lande herzustellen. Diese Praxis hat sich auch aus dem Grunde eingebürgert, weil die Amerikaner dadurch imstande sind, kleinere für Amerika nötige Änderungen durch Zuschneidung und Titeländerung durchzuführen.

Die deutsche Filmindustrie nimmt dem investierten Kapital nach gleich hinter der amerikanischen Filmindustrie die zweite Stelle auf dem Weltmarkt ein.

Besondere Hemmnisse für den Filmwelthandel sind die Zollgesetze und Filmeinfuhrbeschränkungen, die von den meisten Ländern eingeführt wurden, während vor dem Kriege eine freie Ein- und Ausfuhr allgemein gestattet war.

Deutschland ging in dieser Hinsicht durch reichsgesetzliches Verbot der Filmeinfuhr voran und seinem Beispiel folgten bald die meisten ausländischen Staaten.

Ein Bild von dem Überwiegen der deutschen Ausfuhr über die Einfuhr gibt die Angabe der „Lichtbildbühne", Jahrgang 1920, Nr. 19, nach ihr beläuft sich die Einfuhr belichteter Filme in den ersten neun Monaten 1920 auf 45 000 kg, während die Ausfuhr in der gleichen Zeitspanne 464 000 kg betrug. Dieser starke Exportüberschuß in der Zeit des deutschen Währungsverfalls ist bereits in seiner Ursache hinreichend begründet worden.

Infolge des Friedensvertrages Art. 264—267 durfte Deutschland keinem Land Sonderrechte einräumen, ohne diese sofort allgemein zu gewähren, daher mußte das deutsche Filmeinfuhrverbot auch

auf Österreich ausgedehnt werden. Die Ententekommissionen wachten streng über die Durchführung dieser Bestimmungen, die damit der seit 1916 gestatteten Ausnahme in der Filmein- und -Ausfuhr ein Ende machten.

Wenn heute trotzdem die meisten österreichischen Filme auch in Deutschland laufen, so liegt das in der gleichen Filmmentalität der beiden Länder und ist auf keine irgendwie sonst gewährten Vergünstigungen zurückzuführen.

Wenn in diesem Abschnitt auch von der Einfuhr die Rede sein mußte, so kommt das daher, weil sich die Ein- und Ausfuhrfrage gerade in dem Punkt der Beschränkungen eng berühren und der Austausch der Filme unter den einzelnen Ländern immer auf wechselseitigen Beziehungen beruht.

Es mag also zusammenfassend kurz gesagt sein, daß, so wenig Schwierigkeiten der Export der deutschen Filme in der Inflationszeit machte, heute ein Auslandsverkauf zu den schwierigsten Angelegenheiten gehört und nur in seltenen Fällen getätigt werden kann, ohne daß mit dieser Tatsache ein Qualitätsurteil über den deutschen Film gefällt wäre.

Im allgemeinen wird die deutsche Firma in ihren Lizenzforderungen für die ausländischen Staaten sehr niedrig bleiben müssen, da diese, durch die billigen amerikanischen Angebote, vor hohen Preisen sofort zurückschrecken würden.

### b) Die Absperrung der Vereinigten Staaten von Amerika gegen deutsche Filme infolge Trustbildung.

Schon andeutungsweise war davon die Rede, daß der deutsche Film künstlich vom amerikanischen Markt ferngehalten wird, evtl. sogar durch Erwerbung der Lizenz für sein Gebiet, ohne daß daran gedacht wird, dieselbe auszunützen. Natürlich wird in einem solchen Falle eine Absicht niemals zugegeben, sondern vielmehr behauptet, daß man wohl anfänglich der Meinung war, den Film in den Vereinigten Staaten vertreiben zu können, jedoch zu dem Zeitpunkt seines Eintreffens in dem Freihafen von New-York seine Meinung bereits hätte revidieren müssen.

Vielfach haben solche Käufe auch an den nach Europa gesandten Aufkäufern der amerikanischen Filmindustrie gelegen, die, um ihre Provision zu verdienen, manchmal Abschlüsse tätigten, deren Ausführung nicht im Sinne ihrer Auftraggeber lag, so daß diese es vorzogen, die Lizenz unausgenützt zu lassen und nicht noch mehr Kosten für einen ihrer Meinung nach ungeeigneten Film aufzuwenden durch die Erstellung der Kopien, die Reklame usw.

Die Organisation der amerikanischen Filmindustrie ist von der anderer Länder wesentlich abweichend. Es gibt in Amerika nur einige wenige große Gruppen, die eine beträchtliche, über das ganze Gebiet der Staaten verteilte Anzahl von Theatern besitzen. Diese Theater als Grundlage benützend, stellen sie ihre Filme in eigenen Produktionstätten her, um sie dann in ihren Theatern zu verwerten. Ist eine Firma für dieses System nicht groß genug, so hat sie sich vertraglich einer solchen großen Konzerngruppe angeschlossen.

Da nun diese Theatertruste nur auf die Verwertung ihrer eigenen Erzeugnisse eingestellt sind, haben sie naturgemäß auch nur ein geringes Interesse an der Einfuhr ausländischer Filme. Ihre ausgedehnte Produktionstätigkeit versorgt ihre Theater mit genügendem Material, und genau so, wie sich diese Interessengruppen gegeneinander absperrten und ihre Filme nicht zur Aufführung austauschten, genau so wenig waren sie der Ansicht, daß die Vorführung ausländischer Filme in ihren Theatern auch ihr Vorteil sein könne.

Erst in der letzten Entwicklung, als den Amerikanern die Erkenntnis kam, daß es vielleicht besser sei, für sich das Vorhandensein der deutschen Herstellung gewinnbringend zu gestalten, entstand dann der Vertrag zwischen der Ufa einerseits und der Paramount sowie Metro-Goldwyn anderseits über den Austausch ihrer Spitzenfilme. Der Name der zu diesem Zweck gegründeten deutschen Verleiherorganisation ist aus den Namen dieser drei Firmen zusammengesetzt und lautet „Parufamet".

Diese Gegenseitigkeitsverträge sichern den Kontrahenten die Verwertung ihrer Spitzenproduktion in Amerika und Deutschland und bilden somit die erste dauernde Durchbrechung der Absperrung des amerikanischen Filmmarktes für deutsche Erzeugnisse.

## XII. Die Bedeutung der deutschen Filmindustrie für Deutschlands Wirtschaft, insbesondere für Deutschlands Zahlungs- und Handelsbilanz.

Um die volkswirtschaftliche Bedeutung der deutschen Filmindustrie richtig werten zu können, sei zuerst die Bedürfnisfrage untersucht.

Sie wird schon durch das Vorhandensein von über 3000 Lichtspielhäusern in Deutschland beantwortet. Wenn auch der Spielfilm scheinbar nur der Zerstreuung und Erholung dient, so ist dem Kulturfilm, dem Lehrfilm und dem Werbefilm ein bedeutend größerer Aufgabenkreis zugestanden. Aber auch der Spielfilm darf nicht als

Faktor der Volksbildung und Erziehung unterschätzt werden, und gerade er kann viel unaufdringlicher wie der Film, der diese Absicht erkennen läßt, Ideen, Anschauungen und Sittengesetze den breiteren Massen vermitteln, gewissermaßen ohne daß es ihnen selbst zum Bewußtsein kommt. Auch die Macht der Propaganda für eine nationale Idee darf nicht unerwähnt bleiben, und es kann nicht bezweifelt werden, daß Filme wie „Fridericus Rex", die direkt an das Nationalgefühl der Zuschauer appellieren, auch eine starke Wirkung in dieser Richtung haben, ohne gleich als chauvinistisch bezeichnet werden zu müssen.

Damit ist eine starke Dringlichkeit des Bedürfnisses für den Inlandsmarkt bereits nachgewiesen.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß die Filmindustrie Staat und Gemeinden durch die von ihr kommenden Einnahmen, Steuern und Abgaben Vorteile bringt. Besonders die hohen Vergnügungssteuersätze, welche die Gemeinden aus den Vorführungen in den Lichtspielhäusern ziehen, lassen deren Finanzverwaltungen außerordentlich hohe Einnahmen zufließen.

Dann ist die Frage nach Zahl und Art der Beschäftigung derer aufzuwerfen, die durch die deutsche Filmindustrie ihren Lebensunterhalt verdienen, und auch in dieser Beziehung kann eine große Bedeutung nicht abgestritten werden. Ganz abgesehen von den vielen Angestellten in den Produktionsgesellschaften, ihren Ateliers und Filmstädten, sowie bei den Vertriebs- und Verleihfirmen, verfügt jedes Lichtspieltheater über einen Stab von Beschäftigten, so daß die Filmindustrie für Beschäftigung weitester Bevölkerungskreise sorgt.

Weiter ist festzustellen, daß durch die Filmindustrie andere Industrie-, Gewerbe- und Berufskreise mit erhalten werden.

Schon bei der Filmfabrikation ist einmal beim Bau des Ateliers die Bauindustrie und die elektro-technische Industrie durch die notwendigen elektrischen Einrichtungen weitgehendst beschäftigt. Dann findet besonders die Bauindustrie dauernd fortlaufende Beschäftigung in den Filmstädten, und bei der Dekorationsfabrikation für den Fundus der Ateliers sind nahezu alle Handwerksgewerbe fortlaufend tätig. Aus diesen Aufträgen ergeben sich wieder viele andere für die Rohstoffindustrie, als da sind Holzbearbeitungsfirmen, Ziegeleien usw. Des weiteren werden die Rohfilmfabriken beschäftigt; es würde zu weit führen, den mannigfaltigen Verästelungen und Verzweigungen nachzugehen, die die deutsche Filmindustrie mit nahezu allen Gewerben verbinden.

Die Zahl der Filmmitarbeiter, die nicht ständig und ausschließlich bei dieser Tätigkeit ihren Lebensunterhalt verdienen, ist ebenfalls groß, da gerade die Filmherstellung Wirtschaft, Technik und Kunst miteinander verbindet.

Die Zahl derer, die bei der Bearbeitung des belichteten Filmstreifens ihren Unterhalt verdienen, ist in den vielen deutschen Kopieranstalten auch nicht zu unterschätzen.

Die Schriftsteller können als Filmautoren oder manchmal nur als Ideenbringer für die Filmindustrie ein reichliches Entgelt verdienen und so manche begabte Kraft, die sonst infolge der geringen Honorare für schriftstellerische Arbeit einem anderen Berufe nachgehen müßte, bei diesem ihrer persönlichen Begabung entsprechenden erhalten.

Weiter wären Sprechbühne, Oper und Operette, deren volkswirtschaftliche Bedeutung heute allgemein anerkannt wird, manchmal gar nicht imstande, ein so zahlreiches und künstlerisch erstklassiges Schauspielerensemble zu unterhalten, wenn die Hauptmitglieder desselben nicht durch ihre Tagestätigkeit bei den Filmaufnahmen eine beträchtliche Einnahme erzielten und so weniger auf große Honorare für ihre Theaterabende angewiesen sind. Könnten wieder die Bühnen nicht die künstlerischen Darbietungen des jetzigen Niveaus aufweisen, so würde das Publikum selbst die jetzt schon durch die geringen Gagen der Hauptdarsteller möglichst niedrig gehaltenen Eintrittspreise nicht mehr aufbringen wollen und sich so anderen Zerstreuungen und Vergnügungsstätten zuwenden. Damit würden aber nicht nur alle beim Theater beschäftigten Angestellten brotlos, sondern es würde auch der Fortschritt in der Kunst gehemmt. Überall hier ist die Filmindustrie zur wirtschaftlichen Stütze und Hilfe geworden, und die Wirkung war im Laufe der Jahre eine so allmähliche, daß sie von Unbeteiligten in ihrem vollen Ausmaße kaum erkannt und erfaßt werden konnte.

Außerdem wird eine ausgedehnte Spezialpresse, bestehend aus vielen fachlichen Tages- und Wochenschriften, erst durch das Vorhandensein der Filmindustrie ermöglicht.

Wenn auch die Theaterbetriebe nicht zur eigentlichen Filmindustrie zu zählen sind, so ist doch ihre volkswirtschaftliche Bedeutung eng mit dem Vorhandensein einer eigenen nationalen Filmindustrie verknüpft; denn durch sie wird der Filmimport kompensiert durch einen entsprechenden Filmexport. Wären die Lichtspielhäuser vollständig auf ausländische Filme angewiesen, so würde der volkswirtschaftliche Vorteil ihrer Existenz aufgehoben durch die Passivbelastung der Handels- und Zahlungsbilanz infolge der übermäßigen Einfuhr fremder Filme, die zum Betriebe der Theater unbedingt erforderlich wären. Erst die Möglichkeit, im Inland hergestellte Filme wieder ausführen zu können, beseitigt diesen sonst schwerwiegenden Nachteil vollständig.

Da die Filmindustrie vollkommen unabhängig ist von Rohstofflieferungen aus dem Auslande — vielleicht nur mit der Ausnahme des Rohfilms, für den einige chemische Grundsubstanzen nach

Deutschland eingeführt werden müssen — ist der in dem ausgeführten Film repräsentierte Wert nahezu ausschließlich durch deutsche Arbeitsleistung erzeugt worden. Aus diesen Gründen kommt insbesondere dem deutschen Filmexport eine große volkswirtschaftliche Bedeutung zu. Es handelt sich bei ihm nicht um Ausfuhr eines Produktes, das mit Hilfe der deutschen Industrie nach Einführung seiner Rohstoffe veredelt wurde, sondern es handelt sich um ein Erzeugnis, dessen Hochwertigkeit fast ausschließlich durch deutsche Arbeitsleistung und durch Rohstoffe entstand, die innerhalb der deutschen Reichsgrenzen gewonnen werden.

Der nüchtern denkende Amerikaner hat den nationalen Wert einer Filmindustrie auch sofort erfaßt und versuchte daher mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln das Weltmonopol auf diesem Gebiet zu erlangen, und wenn er in neuester Zeit es für sich vorteilhafter erachtet, dem deutschen Konkurrenten als einzigem die Hand zu bieten, so mag das für Deutschland in seinem schweren Ringen um die Wiedererlangung seiner Weltgeltung nicht die letzte Hoffnung sein, daß es in diesem Streben mit Hilfe zäher Ausdauer und intensiver Arbeit Erfolg haben wird.

# C. Schluß.

## Die voraussichtliche Entwicklung der deutschen Filmindustrie.

Wenn es auch ein mißliches Ding ist, Kommendes voraussagen zu wollen, so hat man doch bei einer Industrie nach Einsichtnahme ihrer Grundlagen und ihrer Entwicklung einen gewissen Maßstab, wie sich die Dinge weiter entwickeln werden. Es darf natürlich nicht verkannt werden, daß viele Faktoren mitspielen, insbesondere die der Gesetzgebung, die sich unmöglich genau einschätzen lassen.

Zwei große Gefahren drohen, und beide aus derselben Richtung, nämlich durch die amerikanische Filmindustrie. Die erste ist die, daß durch die zu große Einfuhr amerikanischer Filme, die aus den bereits des öfteren erwähnten Gründen preiswert auf den Markt gebracht werden können, sich die deutschen inländischen Erzeugnisse immer schwerer gewinnbringend verwerten lassen, und so das Unternehmerrisiko in Deutschland allmählich derart steigt, daß nur noch diejenigen Gesellschaften zu einer eigenen Produktion imstande sind, die etwaige Verluste durch ausgedehnte eigene Verleihbetriebe und Theaterbesitz ausgleichen können.

Die zweite Gefahr ist die drohende Überfremdung der inländischen Gesellschaften durch Übergang der Aktien und Anteile in ausländische Hände. Es ist ja klar, daß es die Amerikaner reizen muß, die deutschen Gesellschaften zu übernehmen und dann nach ihrem amerikanischen System in Deutschland selbst zu produzieren. Auch die Erzeugnisse dieser von Amerikanern erworbenen inländischen Gesellschaften gelten als deutsche Filme, so daß für sie infolge ihrer Kontingentberechtigung noch amerikanische eingeführt werden können, andererseits sind sie infolge des von vornherein gesicherten Absatzes ohne weiteres nach Amerika auszuführen.

Daß einer solchen Konstellation das rein deutsche Unternehmen nicht gewachsen ist, versteht sich von selbst, und es wird wenig Möglichkeiten geben, diese Entwicklung durch gesetzliche Bestimmungen von seiten des Staates zu hemmen. Aus dem allen geht hervor, daß der deutschen Filmindustrie auch in den kommenden Jahren ein harter Kampf auferlegt sein wird.

Aber es bestehen auch Ausblicke guter Art, die die Zuversicht auf die Zukunft der deutschen Filmunternehmen zu heben geeignet sind.

Der letzten Endes allein souveräne Richter über den Erfolg eines Films ist das theaterbesuchende Publikum, und gerade das zeigt in der letzten Zeit eine durch Übersättigung hervorgerufene Abneigung gegen Filmerzeugnisse amerikanischen Ursprungs.

Wie wird die deutsche Filmindustrie diesen Verhältnissen am besten zu ihrem Vorteil Rechnung tragen können?

Im Ausstattungs- und Prunkfilm kann sie schon aus finanziellen Gründen nicht mit Amerika konkurrieren und nur einigen großen leistungsfähigen Unternehmungen wie der Ufa ist es möglich, Filme im Ausmaß der „Nibelungen" und „Metropolis" herzustellen. Aber selbst die großen Unternehmungen haben das enorme Risiko, das in der Herstellung solcher Filme liegt, erkannt und bringen derartige Filmwerke neben der normalen Produktion nur noch aus Prestigegründen, um ihre große künstlerische und technische Leistungsfähigkeit zu beweisen und zu festigen. Andererseits kann aber nicht daran gedacht werden, kleinere deutsche Filme, etwa Lustspiel-Zweiakter, in Deutschland gewinnbringend zu verwerten.

Folglich liegen die Möglichkeiten der deutschen Filmerzeugung in der Mitte, nämlich bei den fünf- und mehraktigen Spielfilmen guter Qualität. Wenn eine Gesellschaft größere Mittel für den einzelnen Film anzulegen in der Lage ist, so wird ihr auch das keinen Schaden bringen. Nur muß sie sich stets davor hüten, den uns von den Amerikanern immer wieder gegebenen Rat zu befolgen, der dahin geht, die deutsche Produktion zwecks Erzielung von Ausfuhr möglichst dem amerikanischen Geschmack anzupassen. Filme dieser marktgängigen und mittleren Größe werden stets wenig Aussicht haben, in den Vereinigten Staaten von Amerika zu laufen und andererseits durch amerikanische Geschmacksanpassung ihrer Verwertbarkeit in Deutschland und den übrigen europäischen Staaten beeinträchtigen, denn es ist einleuchtend, daß auch das übrige Europa, normalerweise überschwemmt von den amerikanischen Filmangeboten, beim Bezug von Filmen aus Deutschland etwas anderes als das allgemein übliche erwartet.

Die große Frage der deutschen Zukunft ist nun: wird die deutsche Filmindustrie, sich ihrer Lage bewußt, den rechten Weg gehen und sich durch keine amerikanischen Vorspiegelungen von ihm abbringen lassen?

Des weiteren, wird es den großen deutschen Konzernen gelingen, in ähnlicher Art wie der Universum-Film-A. G., mit amerikanischen Konzernen Filmverwertungsverträge auf Gegenseitigkeit zu schließen, so daß die Amerikaner gezwungen sein werden, wollen sie die deutschen Theater ihren Filmen öffnen, ein entsprechendes

Äquivalent zu geben durch die Verpflichtung, eine bestimmte Zahl deutscher Filme in ihren Theatern zur Vorführung zu bringen?

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Zukunftsaussichten der deutschen Filmindustrie keine allzu guten sind, daß gerade in den nächsten Jahren ein harter Kampf um Sein oder Nichtsein bevorsteht, in dem es darauf ankommt, daß alles getan wird, den deutschen Belangen auf dem internationalen Filmmarkt Gleichberechtigung zu verschaffen.

Bei der Wichtigkeit, die augenblicklich die Erhaltung jeder Erwerbsquelle und jeder Ausfuhrmöglichkeit für die deutsche Wirtschaft hat, möge es zu hoffen sein, daß die Wahl des richtigen Weges gelingen wird, dann brauchen für die Zukunft die dunklen Befürchtungen prominenter Fachleute nicht zuzutreffen und können ihre Widerlegung finden in der weiteren gesunden Entwicklung einer starken deutschen Filmindustrie.

# Lebenslauf.

Ich bin am 11. Mai 1896 als Sohn des Großkaufmanns und Handelskammerpräsidenten Dr. rer. pol. h. c. Christian Andersen und seiner Ehefrau Marie geb. Ihms zu Kiel geboren und besuchte dort die Oberrealschule I, deren Reifezeugnis ich erwarb. Ich trat dann als Seekadett in die Kaiserliche Marine ein und wurde im Juni 1916 zum aktiven Offizierkorps des Kgl. preußischen II. hanseatischen Infanterieregiments „Hamburg" Nr. 76 versetzt, mit welchem Regiment ich den Feldzug im Westen, insbesondere die Sommekämpfe mitmachte.

Ich studierte nach dem Kriege an der Technischen Hochschule in München sowie an den Universitäten in München und Göttingen Naturwissenschaften, insbesondere Chemie, die Rechte und Staatswirtschaft. Seit 1922 betätigte ich mich in leitender Stellung in verschiedenen Unternehmungen der Industrie und des Bankfaches.